**ANUL XX** **1975**

# STUDIA
## UNIVERSITATIS BABEŞ-BOLYAI

## PHILOLOGIA

Redacţia: CLUJ-NAPOCA, str. M. Kogălniceanu, 1 ● Telefon 1 34 50



**SUMAR — СОДЕРЖАНИЕ — SOMMAIRE — TARTALOM — INHALT — CONTENTS**



Recenzii — Рецензии — Livres parus — Books

# IOAN SLAVICI, „MOARA CU NOROC". SINGURĂTATEA EROULUI

**SARA IERCOȘAN**

Scrisă într-o perioadă de maximă înflorire a talentului scriitorului, cu un subiect ale cărui prime date pornesc, se pare, de la întîmplări reale, cunoscute cu ani în urmă și purtate îndelung în suflet, nuvela *Moara cu noroc* este rezultatul fericit al precizării unei vocații și al maturizării gîndirii estetice a autorului. Este momentul cînd în opera lui Slavici asistăm la ceea ce Auerbach numește „întîlnirea realismului cu seriozitatea existențială și tragică"[1]. Lărgindu-și cîmpul de investigație prin ieșirea din limitele strîmte ale satului, scriitorul abandonează pitorescul etnografic și adîncește dimensiunile sociale și mai ales psihologice ale lumii evocate. În locul personajelor oarecum rudimentare, cu experiențe limitate și reacții previzibile, Slavici aduce în scenă eroi de o mare complexitate și profunzime sufletească, confruntați cu experiențe limită, puși sub semnul tragicului. O temă cum este cea a iubirii, de pildă, prezentă în aproape toate nuvelele anterioare și rezolvată invariabil prin victoria lui Eros asupra lui Eris, capătă în *Moara cu noroc* dimensiuni tragice: înstrăinarea, învrăjbirea dintre Ghiță și Ana sfîrșește abia în moarte. Scriitor realist, Slavici nu va fi reținut de scrupule de ordin pedagogic să arunce o privire în suflete bîntuite de patimi întunecate, să aducă înaintea cititorilor spectacolul dezolant al unor naufragiați ai vieții, pentru că el a înțeles, printre primii în literatura română, capacitatea realismului de a propune și afirma, prin negație, un ideal uman. Nici pitorescul lingvistic și stilistic nu-l mai preocupă în această nuvelă. Stilul neutru, lipsit de podoabe, de culoare, nu ne reține nici un moment atenția, ci ne îndrumă către zonele de adîncime, către problematica gravă a operei, către sensurile ei, pe care scriitorul, fire meditativă, cu preocupări filosofice și psihologice, ni le propune. Aceasta este latura rezistentă a nuvelei, capabilă să suscite în continuare interesul cititorilor și istoricilor literari, așa cum s-a putut vedea și din cele cîteva studii ce i-au fost consacrate în ultimul timp.

În ceea ce ne privește, în rîndurile care urmează, vom privi complexa nuvelă a lui Slavici dintr-un singur unghi, încercînd să reliefăm un aspect mai puțin discutat al ei, acela de dramă a înstrăinării, a necomunicării.

Tema e sugerată mai întîi, e anticipată, prin elementele și atmosfera cadrului. În această privință, s-a făcut observația, îndreptățită în parte, că Slavici n-a avut o înzestrare deosebită pentru descriere, că imaginația sa vizuală este săracă. Faptul acesta nu l-a împiedicat însă să stăruie, și nu fără izbîndă, în reconstituirea minuțioasă a spațiului în care se va desfășura existența și se va consuma drama eroilor săi. Ceea ce îl interesează pe scriitor nu este reproducerea exactă în imaginația cititorului a tabloului rezultat din inventarierea unor detalii și, cu atît mai puțin,

---

[1] Erich Auerbach, *Mimesis*, București, 1967, p. 522.

desfătarea ochiului acestuia, cît crearea unei atmosfere, a unui spaţiu fizic, dar în acelaşi timp moral, în unitate indestructibilă cu acţiunea nuvelei, pe care cititorul să-l simtă, să-l trăiască. Ne impresionează acea vale dezolantă unde este situat hanul, vale în care se intră şi din care se iese cu greu, poartă spre „locurile rele", pline de capcane, care nu pot fi însă ocolite, asemenea locurilor vrăjite din basme. În mijlocul văii străjuieşte moara părăsită, „cu lopeţile rupte şi cu acoperămîntul ciuruit de vremurile ce trecuseră peste dînsul"[2], avînd în faţă cele cinci cruci care amintesc de primejdii trecute, aducînd sugestii funerare. Un amplu panoramic al împrejurimilor potenţează, prin elementele selectate, impresia de singurătate, de izolare şi pustiu, de spaţiu în care plutesc vagi ameninţări, care generează nelinişti: „. . . pe culmea dealului de la stînga, despre Ineu, se iveşte pe ici pe colo marginea unei păduri de stejari, iară pe dealul de la dreapta stau răzleţe rămăşiţele încă nestîrpite ale unei alte păduri, cioate, rădăcini ieşite din pămînt şi, tocmai sus la culme, un trunchi înalt, pe jumătate ars, cu crengile uscate, loc de popas pentru corbii ce se lasă croncănind de la deal înspre cîmpie; fundul văii, în sfîrşit, se întunecă şi din dosul crîngului depărtat iese turnul ţuguiat al bisericii din Fundureni, învelit cu tinichea, dar pierdut oarecum în umbra dealurilor acoperite cu păduri posomorîte, ce se ridică şi se grămădesc unul peste altul, pînă la muntele Bihorul". În centrul tabloului stăruie două imagini, ambele înălţate pe verticală, realizate printr-un cumul de detalii care converg înspre posibile semnificaţii simbolice: imaginea atît de apropiată şi reală a copacului trăsnit, întruchipare a singurătăţii şi morţii, şi cea a turnului bisericii, iluzorie parcă, infinit îndepărtată, simbol al cetăţii, al colectivităţii, după care vor tînji eroii nuvelei, fără a reuşi să se mai întoarcă în mijlocul ei. De altfel, scriitorul nu întîrzie să consemneze felul în care resimt personajele sale influenţa aproape malefică a locurilor. Mergînd duminica la biserică, bătrîna „pleca totdeauna cu inima grea, căci trebuia să plece *singură* şi să-i lase pe dînşii *singuri* la *pustietatea* aceea de cîrciumă", iar Ghiţă, înaintea ivirii vreunei ameninţări concrete, simte desprinzîndu-se din lucruri, din împrejurimi, o vagă teroare: „Numai cîteodată, cînd în timp de noapte vîntul zgîţia moara părăsită, locul îi părea lui Ghiţă *străin* şi *pustios*, şi atunci el pipăia prin întuneric, ca să vază dacă Ana, care dormea ca un copil îmbăiat lîngă dînsul, nu cumva s-a descoperit prin somn, şi s-o acoperă iar"[3].

Trecînd acum la planul uman, observăm că tema însingurării este tratată de Slavici, în aspecte şi cu implicaţii diferite, în legătură cu trei dintre personajele principale ale nuvelei: Lică Sămădăul, Ghiţă şi Ana. Celelalte două personaje mai importante, bătrîna şi Pintea, sînt naturi sociale, lipsite aproape de individualitate, şi servesc, din acest punct de vedere, doar ca termen de referinţă. Lică Sămădăul are în cadrul temei

---

[2] Ioan Slavici, *Moara cu noroc. Nuvele,* vol. I, 1960, p. 3. În continuare, citatele din textul nuvelei le vom da după această ediţie.

[3] Sublinierile ne aparţin.

ce ne preocupă o situație aparte. În cazul său, însingurarea nu este înfățișată ca *proces*, ci ca *rezultat* al unui proces anterior, devenit acum o realitate de fapt, o permanență a existenței sale, de unde și lipsa de dramatism. Ea este apoi o condiție asumată *conștient* și *voluntar*, ca rezultat al unei cumplite opțiuni. Constrîns cîndva de împrejurări, de mediul aspru în care trăia, să comită o crimă, Lică a străbătut, se pare, o criză sufletească, a fost chinuit de remușcări, de îndoieli, a stat în conflict cu sine însuși. Dar toate acestea s-au petrecut în afara spațiului nuvelei și în momentul cînd ne este prezentat de scriitor el nu mai este o natură problematică, conflictuală. În locul remușcării, al umilinței și ispășirii, firea sa a optat pentru calea afirmării exacerbate a eului, în disprețul semenilor, al moralei și justiției. Abolind toate legile morale și sfidînd autoritatea celor sociale, Lică este un însingurat orgolios, *demonic*, un element antisocial prin excelență. Singura rațiune a vieții lui e să-și obiectiveze propria decădere, creînd în jurul său o lume a fărădelegii, a crimei, al cărei statut să fie amoralismul, monstruosul, o lume căreia el să-i fie demiurg și despot. Fără frîna unor dileme interioare, Sămădăul este omul faptei. El își pune inteligența de care e atît de mîndru — „peste mintea mea tot nu trece nici unul cu mintea lui", se laudă în fața lui Ghiță — în slujba regizării magistrale a unor lovituri criminale, inducînd în eroare de fiecare dată justiția. Își procură astfel bogății pe care le risipește apoi cu largheța unui suveran, întreținîndu-și iluzia grandorii și atotputerniciei sale și voind să le impună celorlalți. Jaful și crima, devenite adevărat regim de viață, sînt nu numai mijloace de procurare a banilor, ci mai ales acte prin care vrea să-și dovedească libertatea și puterea, să-i domine pe cei din jur. El și-a creat astfel un spațiu de viață propriu, a modelat un mediu, neutru din punct de vedere moral, după chipul și asemănarea sa, a creat lumea „locurilor rele" din preajma Morii cu noroc, pe care o stăpînește prin interpușii săi și o terorizează. De fapt, însingurarea sa este doar relativă. În ciuda disprețului și urii față de oameni, Lică are nevoie de ei, ca unelte, victime sau spectatori, pentru că numai raportat la ceilalți își poate afirma propria sa libertate, propria sa personalitate. Nici o ființă omenească nu poate trăi fără oameni, ne sugerează scriitorul. Demonul romanticilor tînjește și el după apropierea de oameni, chemat spre aceștia de ceea ce este bun în el. În cazul personajului demonic al lui Slavici, valențele sociale îi sînt dominate aproape exclusiv de pornirile rele. De cîte ori întinde mîinile spre ceilalți, o face spre a lovi sau macula. Chiar legătura cu Ana, care ar părea că-l umanizează, este izvorîtă dintr-o intenție de pîngărire. El nu cunoaște prietenia, nu cunoaște dragostea, nu are relații de familie. Dar însingurarea orgolioasă a Sămădăului îi va fi fatală. Pretenția sa de a se situa în afara și deasupra omenescului este o iluzie. Orgoliul, disprețul față de oameni și de sentimentele omenești îi vor întuneca temporar luciditatea, principala sa armă, făcîndu-l să se înșele asupra lui însuși și asupra celorlalți, să-i subestimeze pe aceștia. Sfîrșitul său chiar este tot un act de orgoliu și voință. Consecvența îi

dă o oarecare măreţie. Neputînd să ocolească moartea şi, după credinţa sa, pedeapsa divină, el alege sinuciderea, sfidînd încă o dată orice autoritate omenească şi sustrăgîndu-i-se pentru totdeauna.

Mai amplu şi mai patetic este tratată tema însingurării în legătură cu cel de-al doilea personaj care ne preocupă, cîrciumarul Ghiţă, eroul principal al nuvelei, indiferent dacă o considerăm din punctul de vedere al problematicii sociale sau psihologice. De fapt, *Moara cu noroc* este istoria eşecului acestui erou, în plan social şi existenţial, este reconstituirea procesului de disoluţie a unui caracter, ce se înfăţişează pe o importantă latură a sa ca un proces de înstrăinare, de însingurare, avînd ca punct terminus, ca şi în cazul lui Lică, sinuciderea, evitată doar prin intervenţia oamenilor lui Lică Sămădăul.

Ghiţă este prin excelenţă eroul preferat de prozatorii realişti ai secolului al XIX-lea. Avînd o condiţie socială inferioară, el se înscrie prin datele sale sufleteşti în limitele obişnuitului, ale normalului. Ca şi alţi eroi ai lui Slavici, e nemulţumit de situaţia sa economică şi, dornic de bunăstare, e hotărît să o dobîndească. Unica şansă ce i se oferă este arendarea hanului de la Moara cu noroc, unde se mută cu întreaga familie. Este prima treaptă a însingurării personajului, constînd în ruperea sa din organismul social în care fusese angrenat, în îndepărtarea de rude, de prieteni. Deocamdată pare a fi vorba doar de un aspect pur exterior, fizic, al acestei îndepărtări de colectivitate. Dar mediul în care intră nu este numai asocial, ci şi antisocial, cum i se ve releva curînd lui Ghiţă, care-i simte la început doar instinctiv ostilitatea şi agresivitatea, încercînd cîteva măsuri de apărare. Îşi va da însă seama de ineficienţa lor, de faptul că principala primejdie îi pîndeşte fiinţa morală, pe care cîinii, armele sau slugile nu i-o pot apăra. În acest mediu el va fi supus unor solicitări excepţionale în urma întîlnirii cu Lică Sămădăul, adevăratul stăpîn al locurilor, avînd de înfruntat un continuu asalt dat de acesta împotriva fiinţei sale, pentru înlănţuirea lui de han şi transformarea într-un monstru după chipul şi asemănarea duşmanului său. Sămădăul îi răpeşte conştiinţa de om cinstit, făcîndu-l complice la jaf şi crimă, îi aţîţă lăcomia cu sume tot mai mari de bani, fiindcă i-a ghicit „păcatul", îl ameninţă pe faţă şi în acelaşi timp îi corupe soţia, pentru a desăvîrşi izolarea lui şi a-l îngenunchea definitiv. Din simplă izolare fizică de mediul social în care a trăit, însingurarea lui Ghiţă devine realitate sufletească. Complicitatea cu Lică a pus între el şi ceilalţi o stavilă puternică, întreţinută nu numai de porunca Sămădăului, ci şi de propria sa teamă. Descoperirea acestei tovărăşii l-ar pune în conflict cu legea, l-ar expune dispreţului oamenilor, l-ar micşora în ochii soţiei sale, i-ar răpi dragostea acesteia, la care nu poate renunţa. De aceea Ghiţă se teme să nu fie descoperit, se zbate să-şi păstreze *taina*, să-şi ascundă în faţa celorlalţi faptele şi să-i împiedice pe cei apropiaţi de a-i pătrunde în suflet, de a-i vedea imaginea degradată ce se oglindeşte în propria-i conştiinţă. Ghiţă nu numai că se va zăvorî tot mai des să-şi numere în taină banii, dar îşi va închide tot mai mult sufletul

față de ceilalți, pe care încearcă să-i țină la distanță printr-o purtare brutală. S-a mai observat că explicarea caracterului și destinului acestui personaj numai prin setea de înavuțire este unilaterală și, în orice caz, lipsită de nuanțe. E drept, recunoaștem în acest caz tema balzaciană a forței destructive a pasiunii. Lăcomia de bani este una din dimensiunile eroului lui Slavici și, cultivată, ea depășește limitele comune, obișnuite, devenind o patimă, un „păcat", și prin aceasta un element antisocial. Ea îl îndepărtează de ceilalți, apropiindu-l de Sămădău, dar fără ca el să ajungă la o comunicare reală cu diabolicul personaj, la înălțimea căruia nu se poate ridica sau, mai bine-zis, în abisurile căruia nu poate coborî. Și aceasta, pentru că Ghiță ține tot atît de mult la valorile care alcătuiesc zestrea unui om adevărat: curățenia conștiinței, stima oamenilor, dragostea soției. Pe acestea el luptă să le conserve, prin ele, prin prietenie și dragoste, va încerca să se lege de ceilalți, căutînd mîna salvatoare care să-l ridice, să-l sprijine pe marginea prăpastiei. Eroul apare astfel sfîșiat de tendințe contrarii: cufundarea în păcat, abandonarea în seama pornirilor rele este însoțită de izolare, de închidere în sine, în timp ce pornirile profund omenești ale sufletului său îl mînă spre ceilalți. Ghiță va pierde pe rînd toate valorile umane care-i alcătuiseră fericirea, adevăratul noroc, pe care n-a știut să-l aprecieze la timp, și va rupe toate punțile ce-l legau de oameni.

Cea mai dureroasă și cea asupra căreia insistă scriitorul îndeosebi este însingurarea în propria sa familie și în primul rînd înstrăinarea de Ana, care, fără să vrea, trece aproape de partea dușmanilor soțului său, devenind o parte a mediului ostil în care se zbate acesta și, din sprijin moral, una din piedicile izbăvirii lui și a ei. Mai întîi Ana îl dezarmează în încercarea lui de salvare doar prin pasivitatea ei, lipsindu-l de îndemnul încurajator pe care-l aștepta. A doua oară, confruntat cu întîmplările năprasnice la care a devenit martor și aproape complice, Ghiță este mai hotărît să rupă lanțul care-l leagă de Moara cu noroc și, încredințat acum de adevărul vorbelor bătrînei despre „liniștea colibei", aleargă în goana cailor să-i împărtășească soției toată bucuria noii sale hotărîri: „Uite, îi spune el în gînd, în trei zile plecăm de aici și trăim mai departe cum am trăit odinioară. Acum, cînd simt că pentru tine e mai bine așa, nu mai stau la îndoială, ci plec cu părere de bine". De data aceasta însă elanul său confesiv este stăvilit de atitudinea dușmănoasă a Anei, stîrnită de un acut sentiment de gelozie. Ultima tentativă a lui Ghiță de a se smulge de la han e zădărnicită tot de Ana, prin refuzul ei de a părăsi Moara cu noroc spre a se duce la Ineu pe timpul sărbătorilor, refuz prin care îl obligă și pe el să rămînă pe loc.

Ca și Ghiță, Ana este numai în parte vinovată de acest proces de progresivă înstrăinare, de învrăjbire chiar, dintre ei, pe care amîndoi îl resimt atît de dureros. Ea a încercat să-și prevină soțul împotriva primejdiei, să se apropie de el, să-i împărtășească gîndurile și necazurile, dar, ca printr-o fatalitate, cei doi nu mai reușesc să comunice între ei, nu mai găsesc un limbaj comun. În planul vieții sufletești a eroului se

poate constata o desfăşurare in contratimp a proceselor raţionale şi volitive. Tot aşa, în relaţiile dintre Ana şi Ghiţă a intervenit o situaţie asemănătoare. Ei nu se mai regăsesc pe aceeaşi lungime de undă şi elanurile de apropiere ale unuia se realizează în *contratimp* cu ale celuilalt. În felul acesta fiecare ignoră ce se petrece cu celălalt, îşi explică eronat reacţiile lui, se înşeală asupra adevăratelor lui sentimente şi acţionează la rîndul său greşit. Conştiinţa iremediabilei înstrăinări este dublată de intensa nostalgie a fericirii de altădată. În pragul morţii, cei doi eroi îşi explică în felul lor nenorocirea ce i-a lovit: „Ghiţă! Ghiţă! de ce nu mi-ai spus-o tu mie asta la vreme!? zise ea înăbuşită de plîns şi-l cuprinse cu amîndouă braţele... Pentru că D-zeu nu mi-a dat gîndul bun la vreme potrivită, zise el". Ultima soluţie, una negativă, este căutarea unităţii pierdute în moarte.

Dar nu numai faţă de Ana realizează Ghiţă acest ritm al manifestărilor de apropiere. Pentru jandarmul Pintea el simte simpatie şi prietenie. Aflat la strîmtoare, se hotărăşte să i se destăinuie şi să-i ceară sprijin şi ocrotire împotriva lui Lică, dar, ezitant, cînd se iveşte prilejul favorabil, se închide în sine, pentru ca apoi, cînd ar vrea să o facă, Pintea să-i respingă el mărturisirile. În locul înţelegerii se naşte suspiciunea şi distanţa şi Ghiţă rămîne din nou singur, cu întreaga povară a răspunderii şi suferinţei sale, cu puternica nostalgie a apropierii de oameni. În jurul său se creează un gol, o atmosferă de izolare morală, care îl lasă pradă „locurilor rele". Acestea, în circuitul închis al unui an, au reuşit să-l devoreze.

În raport cu Ghiţă, Ana este un personaj complementar. Dependentă de soţul ei, cu o libertate de hotărîre şi acţiune mai limitate decît acesta, cu o natură în mare măsură dominată de instinct şi afect, ea este tot atît de vulnerabilă în faţa primejdiilor ce o înconjoară la Moara cu noroc. În cuprinsul nuvelei trece şi ea printr-un proces de înstrăinare, de însingurare, dar mai puţin dramatic şi mai puţin radical în raport cu cel parcurs de Ghiţă. Personajul este construit pe o coordonată unică. Singura ei legătură puternică cu ceilalţi e cea erotică. La început aceasta se realizează într-o plăcută ambianţă familială, ca o relaţie complexă şi armonică între cei doi soţi. La Moara cu noroc, în climatul schimbat, ea evoluează către o „slăbiciune", o pasiune contrariată, care face ca Ana să devină o străină în căminul conjugal, îndepărtînd-o de Ghiţă şi învrăjbind-o cu acesta. Opţiunea ei, favorizată de împrejurări, se realizează fără prea mult dramatism. Dezamăgită de soţ, e gata să abandoneze totul şi să plece cu Lică, în ciuda absenţei oricărei legături sufleteşti cu acesta. O senzualitate puternică ce sălăşluieşte în adîncul fiinţei sale, stimulată de atmosfera de dezmăţ de la cîrciumă, iese la suprafaţă şi o împinge şi ea spre Lică, venind astfel în întîmpinarea planurilor acestuia. Dezvăluind mecanisme sufleteşti şi structuri morale asemănătoare, Ghiţă şi Ana prezintă şi numeroase deosebiri. În faţa morţii ei reacţionează, de asemenea, diferit. Natură mai instinctuală, mai senzuală, prea puţin înclinată spre cugetare şi introspecţie, ignorîndu-şi aproape decă-

derea, Ana e mai legată de viață, ea refuză moartea. Voinței de moarte a lui Ghiță, de purificare, poate, prin moarte, de regăsire a unității pierdute, ea îi opune o puternică voință de a trăi. Se pare că în felul cum a conceput personajul Anei, Slavici a fost influențat de Schopenhauer, unul din filosofii mult frecventați de el, mai ales în tinerețe. Legată încă puternic de viață, Ana este tîrîtă în vîrtejul stîrnit de atîtea patimi dezlănțuite și cade ucisă de soțul ei, care nu mai poate suporta viața după ce a pierdut toate valorile ce-i dădeau sens și în primul rînd iubirea lor, dar nici nu o poate lăsa pe ea în viață, pîngărită de atingerea lui Lică, pe care îl crede scăpat de pedeapsă. Numai o moarte poate șterge stigmatul și, în lipsa călăului, ispășește complicea sau victima. Banii nu pot umple în viața lui Ghiță golul lăsat de pierderile morale irecuperabile. El nu ne apare ca un burghez odios, ci ca un om tragic.

Impresionați de eșecul eroilor nuvelei, de spectacolul rătăcirilor, al zbaterilor lor neputincioase, receptăm la lectură un mesaj umanist, un îndemn la luciditate și omenie, o chemare la solidaritate umană.


## И. СЛАВИЧ, „MOARA CU NOROC". ОДИНОЧЕСТВО ГЕРОЯ

(Резюме)

Автор рассматривает новеллу Славича под новым углом зрения, считая ее драмой уединения, несообщения.

Данная тема обсуждается в связи с тремя из персонажей новеллы: Ликэ Сэмэдэул, Гицэ и Ана. Автор выявляет тот факт, что каждый из них испытал процесс отчуждения, уединения, несообщения с другими — процесс, дифференцированный в зависимости от данных героя, но который имеет в каждом отдельном случае тот же конечный результат — экзистенциальный провал.

Рассматривая новеллу под этим углом зрения, ее драматические и трагические импликации увеличиваются, так же как и гуманистическое послание новеллы.

# РОМАНТИЧЕСКИЕ МОТИВЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПЕРВЫХ ЛЕТ РЕВОЛЮЦИИ *

**МИРЧА КРОИТОРУ**

Несколько лет тому назад в работе, появление которой следует считать знаменательным для сегодняшних судеб романтизма в советской литературе, исследователь В. В. Ванслов отмечал, что романтизм „находится сейчас в центре идейно-художественной борьбы", ссылаясь при этом на повсеместную активизацию интереса к нему в Советском Союзе и за рубежом[1].

Действительно, это замечание Ванслова подтверждается многочисленными фактами последних лет. В нашем кратком сообщении мы, конечно, не намерены восстановить картину развития интереса к проблематике романтизма в указанный период, дать критический обзор работ, относящихся к данному вопросу. Такая задача не входит в наши планы, к тому же, если речь идёт о советской критике , её пытались уже определённым образом поставить и решить другие[2]. Это не означает, что мы считаем возможным обойтись без ссылки на некоторые из этих работ, в частности на работы, имеющие непосредственное отношение к интересующей нас теме. Мы позволим себе также отметить уже теперь некоторые исследования последнего времени, принадлежащие перу румынскых авторов. Реализованы, разумеется, на материале другой национальной литературы, они сами по себе заслуживают, на наш взгляд, полного внимания научной общественности; в то же время они являются ещё одним подтверждением вышеприведённой констатации Ванслова об усилении научного интереса к романтизму. Речь идёт, в хронологическом порядке, о трудах: Хенри Залиса *Румынский романтизм*,[3] Веры Кэлин *Романтизм*[4], того же Х. Залиса *Неоромантические аспекты и структуры*[5], Мирчи Ангелеску *Румынский предромантизм*[6], и о монументальной монографии, посвящённой Паулем Корня *Истокам румынского романтизма*[7]; к этим следовало бы добавить коллективный сборник *Румынский романтизм и европейский романтизм*[8], а также антологию крити-

---

* С некоторыми изменениями, данная статья представляет собой текст сообщения, представленного автором на *VII-ом Международном Съезде Славистов* (Варшава, 21—27 августа 1973 г.)

[1] В.В. Ванслов, *Эстетика романтизма. М.*, „Искусство", 1966, стр. 6.

[2] См. напр. пространную статью Арк. Эльяшевича *Романтизм перед судом критики*, в ж. „Звезда," №6/1971, стр. 197—211 и № 8/1971, стр. 190—205.

[3] Henri Zalis, *Romantismul românesc*, E.P.L., Bucureşti, 1968.

[4] Vera Călin, *Romantismul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1970.

[5] Henri Zalis, *Aspecte şi structuri neoromantice*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1971.

[6] Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 1971.

[7] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, Bucureşti, 760 p.

[8] *Romantismul românesc şi romantismul european*. Sub îngrijirea lui A. Balaci, Al. Dima, şi Y. Nafta. Societatea de ştiinţe filologice din R.S.R., Bucureşti, 1970.

ческих текстов *Классицизм, барокко, романтизм*[9]. Как легко заметить, имеем дело с настоящей волной работ, свидетельствующих о пристальном интересе, вызванном в наше время романтизмом. Мы являемся, таким образом, свидетелями своеобразной научной реабилитации этого важного этапа в развитии европейской литературы, его несомненного резонанса в сознании наших современников.

Не будем выяснять глубоких литературно-эстетических, психологических и общественных причин этого явления, отметим только, что они коренятся, с одной стороны, в самой структуре романтизма, как формы художественного познания и обобщения человеческого существования, а с другой, в интимной структуре человеческой души, постоянно склонной доверяться субъективной правде чувствительности. Не будем также задерживаться на выяснении необходимой дифференцияции, которую следует иметь обязательно в виду при любых разговорах о романтизме между романтическим течением, как точно очерченным историческим моментом литературного развития, романтическими стилевыми тенденциями и романтической настроенностью, как постоянным атрибутом человеческого духа, проявляющимся более или менее интенсивно в разные эпохи. Отметим только жизненность и актуальность вопроса.

Обращаясь к русской литературе первых лет Октябрьской революции, к изучению её сложного своеобразного характера с целью выделения её романтических элементов, надо признать с самого начала, что вопрос, интересующий нас, занимал в последнее время, прямо или косвенно, и других авторов [10]. Они приходят к выводу, что романтизм литературы первых лет Советской власти следует объяснить прежде всего влиянием самой исторической эпохи на частные судьбы отдельных писателей, на литературный процесс в целом. ,,Романтическое искусство 1918—1922 годов, — портрет эпохи Октября и гражданской войны", отмечает Е. П. Любарева[11], а дгугой исследователь[12] утверждает категорично: ,,Романтизм не был присущ старой литературе последнего пери-

---

[9] G. Călinescu, Matei Călinescu, Adrian Marino, Tudor Vianu, *Clasicism, baroc, romantism*, Ed. Dacia, Cluj, 1971.

[10] Из интересующих нас работ отметим здесь хотя бы следующие: Е. П. Любарева, *Советская романтическая поэзия. Тихонов. Светлов. Багрицкий*. М., ,,Высшая школа", 1969; Л. Егорова, *О романтическом течении в советской прозе*, Ставрополь, 1966; А. Меньшутин, А. Синявский, *Поезия первых лет революции. 1917—1920*. М., ,,Наука", 1964; В. Ковский, *Романтический мир Александра Грина*, М., ,,Наука", 1969; *М.* В. Черкезова, *Первые советские романтические трагедии (Драматургия А. В. Луначарского)*, в. ж. ,,Русская литература", № 4/1971, стр. 154—165; В.В. Харчев, *О стиле ,,Алых парусов" А. С. Грина*, в ж. ,,Русская литерутара", № 2/1972, стр. 157—167; Г. А. Балакин, *Романтические тенденции в советской прозе 20-х годов* и А. Н. Богданов, *Романтические тенденции в советской трагедии* — обе в коллективном сборнике *Романтизм в художественной литературе*, Изд. Казанского университета, 1972, стр. 108—142, соотв. 143—154.

[11] Е. П. Любарева, *Цит. пр.*, стр. 21.

[12] Ю. А. Андреев, *Революция и литература. Отображение Октября и гражданской войны в русской советской литературе и становление социалистического реализма (20—30-е годы)*. Л., ,,Наука", Л-дское отделение, 1969, стр. 173.

ода её существования; следовательно — вспышка, возрождение романтической литературы непосредственно связаны с революционными событиями".

Действительно, исключительный, уникальный момент, который переживала в то время не только Россия, но как стало очень скоро ясно и для многих художников, всё человечество, оказал определяющее влияние на литературу, предопределил её сильный романтический колорит. При этом, однако, не надо забывать, что романтизм этих лет является сложным явлением, результатом переплетения различных творческих тенденциий, что в нём сыграли свою роль определённые традиции русской и европейской литературы, определённый личный опыт некоторых писателей, для которых его творческие принципы были особенно близкими. Мы имеем в виду не только М. Горького, утверждавшего в 1919 году, что ,,в наше время необходим героический театр, который поставил бы целью своей идеализацию личности, возрождал бы романтизм ... "[13], и символиста А. Блока, который в том же году заявлял, что романтизм ,,есть жадное стремление жить удесятерённой жизнью; стремление создать такую жизнь ... дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает её"[14], но и Н. Тихонова, и Э. Багрицкого, которые до Октября отдавали уже определённую дань романтическим увлечениям, не говоря об А. Грине. Не были чужды этих увлечений ни футурист В. Маяковский, ни имажинист С. Есенин, ни пролетарские поэты, ни драматург А. В. Луначарский, ни прозаики Н. Ляшко и А. Малышкин. Этот далеко неполный перечень имён доказывает лишний раз, что романтизм является одним из самых жизнеустойчивых литературных движений, содержание которого меняется постоянно в зависимости от конкретной исторической обстановки, такой системой жудожественных средств, позволяющей различным жудожникам щедро проявить свою творческую личность. Речь идёт, конечно, не о механическом перенесении романтизма, как жудожественного метода в целом, в условия первых послеоктябрьских лет, поскольку, как правильно отмечает, например, В.В. Ванслов, романтизм как целостная система идей и образов в условиях социалистического общества ,,невоскресим"[15].

К этому выводу приходят между прочим и другие исследователи, например, Х. Залис, когда утверждает, что ,,романтизм, как литературное течение, принадлежит ясно законченному моменту общественного и жудожественного развития", но он не исчез вместе с этим моментом, а продолжает свою ,,непрерывную судьбу" в различных новых формах, представляющих собой своеобразное слияние романтической настроенности с романтическим жудожественным методом.[16]. Правда, существуют и другие точки зрения, утверждающие прямо, что вся современная

---

[13] *Горький об искусстве*. М—Л., ,,Искусство", 1940, стр. 176—177. Цит. по: *Романтизм в жудожественной литературе*, Изд. Казанского университета, 1972, стр. 144—145.

[14] А. Блок, *Собр. соч. в 8—ми т—х*, т. 6,М.—Л., ГИХЛ, 1962, стр. 367.

[15] В.В. Ванслов, *Цит. пр.*, стр. 389.

[16] Henri Zalis, *Romantismul românesc*, E.P.L., Bucureşti, 1968, p. 178.

литература является романтической, что романтизм нечто более простого литературного движения и, что он продолжает своё непрерывное существование начиная с 1790 года. Подобную позицию занимает профессор Банкокского университета госпожа Марси Парибрата, в работе на французском языке, озаглавленной *Современный романтизм*, появившейся в Париже в 1954 году [17]. Речь идёт о творческом использовании определённых эстетических приёмов, элементов, мотивов, тем культивируемых интенсивно романтиками прошлого века, но наполняющихся теперь новым художественным содержанием, выполняющих иную роль, и поставленных, в конечном счёте, на службу совсем других общественных идеалов. Наличие конкретных романтических мотивов в литературе этого периода следует отличить от того, что К. Паустовский метко назвал „романтической настроенностью", или от того, что подразумевается обычно под очень распространённым (несмотря на свою расплывчатость, а может быть именно поэтому!) термином „романтика". Частое невнимательное употребление этих понятий может привести к теоретической путанице, к затруднениям относительно места, занимаемого романтизмом в рамках литературы социалистического общества. Романтическая настроенность или романтика обладают, на наш взгляд, главным образом, психологическим содержанием, выполняя роль своеобразного нравственного критерия и стимула в практике общественной жизни: „Романтическая настроенность не позволяет человеку быть лживым, невежественным, трусливым и жестоким. В романтике заключена облагораживающая сила. Нет никаких разумных оснований отказываться от неё в нашей борьбе за будущее и даже в нашей обыденной трудовой жизни ", верно подчёркивал К. Паустовский[18]. Именно в таком духе следует, по всей вероятности, воспринимать и слова известного украинского писателя М. М. Коцюбинского, приведённые М. Горьким в своих воспоминаниях 1913 года: „Демократия всегда романтична, и это хорошо, знаете! Ведь романтизм наиболее человечное настроение... Он — преувеличвает, ну да! Но — ведь он преувеличивает добрые начала, свидетельствуя этим, как велика жажда добра в людях[19].

В то же время не надо забывать, что в первые пооктябрьские годы романтизм не исчерпывал себя одними героическими формами, стремлением служить революционным идеалам этого „небывалого, молодого и бурного времени", по словам Паустявского[20], выразить тот высокий душевный подъем, который переживали авторы, тот необычайный прилив гражданственных мужественных чувств, наполняющих их сердца до отказа, независимо от того шла речь о поэтах, прозаиках или драматургах. Наряду с таким романтизмом, отличающимся максимальной адекватностью к требованиям времени, существовал и романтизм, облада-

---

[17] Éditions Polyglottes, Paris, 1954, 190 p. Apud H. Zalis, *op. cit.*, p. 182 ş.u.

[18] К. Паустовский, *Собр. соч. в 6-ти т-х*, т. I, М., ГИХЛ, 1957, стр. 9.

[19] М. Горький, *Собр, соч. в 30-ти т-х*, т. 14, М., ГИХЛ, 1951, стр. 103. Кстати, В.В. Ванслов , *Цит. пр.*, стр. 389, приписывает эти слова самому Горькому.

[20] К. Паустовский, *Избр. пр-я*, в 2-х т-х, т. I.М., ГИХЛ, 1956, стр. 10

ющий нередко полемическим подтекстом в адрес первого, питающийся презрением к эпохе и поэтому предпочитающий культ одиночества пафосу множества, культ прошлого и ,,сладкого сна'' безудержной мечте о будущем, экзотику сильных героев и подвигов на фоне неведомых краёв суровой красоте героических дел, торимых на родной земле (примером может служить сборник стихов Н. Гумилёва *Огненный столп*)[21] Существование этих двух романтизмов в период когда, по словам В. Маяковского, ,,уничтожились все середины''[22], и казалось, что ,,земной шар самый на две раскололся полушарий половины''[23], было, несомненно, правомерно и исторически объяснимо. Другое дело, что последнему, по целому ряду причин объективного и субъективного характера, не было суждено воплотиться в шедеврах, широчайшего литературного общественного резонанса наподобие *Двенадцати* А. Блока... Объективное изучение литературного процесса данного периода должно охватить всю разнообразность романтических проявлений. Тот факт, что под высокими сводами романтического искусства собрались в это время художники, принадлежавшие разнообразным литературным тенденциям, демонстрирует известное положение об отсутствии непроходимых границ между различными художественными школами и направлениями, свидетельствует о специфическом процессе осмоса, происходящем на уровне разных эстетических структур.

Не претендуя на исчерпывающее перечисление романтических мотивов в русской литературе первых пооктябрьских лет, на безупречность их группирования и иерархии, мы обратим внимание на некоторые из них, ставшие более или менее общими для писателей этого необычайного времени.

К ним принадлежат, по нашему мнению, следующие:

А) Культ лиризма, чувствительности (отсюда преобладание поэзии), глубокая искренность, эготизм (приводящий нередко к перевоплощению лирического ,,я'' в ,,титанические'', гигантские образы, к своеобразному мессианизму — гиперболизации назначения поэта). ,,В наэлектризованной атмосфере тех лет стихи были массовой формой выражения мыслей. Все стали поэтами...'', отмечает исследователь литературы этих лет[24]. Роль поэта и поэзии, поэт и революция, поэт и мир становятся стержнем поэтических выступлений; мимо этих вопросов, ставших вдруг определяющими для жизни и смерти поэзии, не проходит буквально ни один поэт. Дышавшие полной грудью воздухом современности, пахнущим, по крылатым словам Блока, ,,морем и будущим'', поэты остро испытывают новизну переживаемого момента, выступают в роли перво-

---

[21] Пб., ,,Петрополис'', 1921. О творчестве Гумилёва см. и: Virgil Șoptereanu, *Destinul poetic al lui Nikolai Gumiliov*, în ,,Analele Universității București'', s. Literatura universală și comparată, An. XXI, nr. 2, 1972, p. 103—113.

[22] В. Маяковский, *Полн. собр. соч. в 13-ти т-х*, т. 2, М., ГИХЛ, 1956, стр. 145.

[23] В. Маяковский, Там же, стр. 149.

[24] Л. М. Фарбер. *Советская литература первых лет революции (1917—1920)*. М., „Высшая школа'', 1966, стр. 75.

открывателей невиданных земных красот. Охваченные. „марсианской жаждою творить", поэты, наподобие „праздничного, весёлого и бесноватого" лирического героя тихоновской *Орды*, чувствуют себя способными к демиургическим жестам, готовыми „снова глину замешать огнём"[25], сотворить заново мир. Такому герою по плечу „в оба полюса снежнорогие" впиться „клещами рук", коленом придавить экватор и „пополам нашу землю — матерь" разломить „как златой калач"[26], или запросто пригласить к себе в гости на чашку чая солнце (*Необычаное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче* В. Маяковского).

Б) Революционный общественно-политический, национальный и гуманистический пафос, сочетающийся с резкой сатирой в адрес рухнувшего мира, переход от мировой скорби к мировому восторгу, а наряду с ним, элегические ноты, плачь по уходящему навсегда в прошлое целому привычному миру, всяческие „слова о погибели русской земли". Всё началось здесь с вдохновенного, искреннего, и пророческого призыва Блока: „Всем телом, всем сердцем, всем сознанием — слушайте Революцию". Этому призыву внял прежде всего сам Блок в своих *Двенадцати* и *Скифах*, но его отчётливо услышали В. Брюсов и В. Маяковский, С. Есенин и Д. Бедный, Н. Тихонов и Э. Багрицкий, пролетарские поэты и другие художники, начавшие свой творческий путь позже, но тем не менее считавшие Революцию началом всех начал своего творчества. Блоковскому „ветру на всём божьем свете" (образ свободной стихии — традиционен для романтиков) было суждено блестящее будущее: он стал символом очистительной грозы над старым миром. „Октябрь повернул и перевернул все мои мысли, заставил почти задохнуться ветром времени, и с тех пор слово „ветер" в моих стихах стало для меня синонимом революции, вечного движения вперёд, неуспокоенности, бодрой и радостной силы", писал в 1957 году В. Луговской [27].

Гражданский пафос породил в поэзии этих лет чувство коллективизма, „пафос множества" :он присутствует у Блока (*Скифы*, но и у Маяковского (150 000 000), у Есенина (*Небесный барабанщик*), но и у пролетарских поэтов (*Мы победим, клокочет сила* ... М. Герасимова, *Мы* В. Кирилова, *За нами*! А. И. Маширова-Самобытника), и у прозаика А. Малышкина (*Падение Даира*), а немного позже у А. Серафимовича *Железный поток*).

В) Тяга к большим, мировым темам, к своеобразной космогонии нового мира (к планетарным масштабам, к космизму), к обобщающим символам. Сюда можно отнести и панорамные обозрения в поэзии Брюсова, в которых Октябрьская революция выступает своеобразной вершиной мировой истории, но и *Мистерию-буфф* В. Маяковского, и вызвавший столько критических нападков, часто несправедливых, свидетельствующих о предвзятости подхода к нему, „космизм" пролетарских поэтов. При этом,

[25] Н. Тихонов, *Избр. пр-я, в 2-х т-х*, т. I, М., ИХЛ, 1967, стр. 76.
[26] С. Есенин, *Собр. соч. в 5-ти т-х*, т. 2,М., ГИХЛ, 1961, стр. 40.
[27] *Советские писатели. Автобиографии.* В 2-х т-х, т. I, М., ГИХЛ, 1959, стр. 685.

как верно подчёркивают А. Меньшутин и А. Синявский в своём документированном труде, забывалось о том, что ,,мыслить в масштабе всего земного шара — было в духе времени'', что ,,циклопические размеры'' были подсказаны масштабами самой Октябрьской революции, что они выступали ,,как определённая закономерность'', как ,,эстетическая норма современности''[28]. Важную роль выполняют в литературе эпохи многочисленные символы, аллегории, лейтмотивы, которые вбирали в себя очень острое современное содержание и отличались большой доступностью для читателя. На почётном месте находились, как легко убедиться, образы ветра, бури, циклона, солнца (вспомним хотя бы ,,солнечный край непочатый'' у В. Маяковского)[29]. Преобладала определённая кроматика, получила развитие так называемая ,,эмблематика''[30]: поезд С. Есенина *(Сорокоуст)*, *Красный локомотив* И. Ионова и *Экспресс в будущее* Н. Тихонова (при всём наличии их различной идейной, эмоциональной и эстетической нагрузки), *Алые паруса* А. Грина, *Кандалы* Н. Ляшко или столь часто встречаемое в стихах пролетарских поэтов ,,железо'' — вот только некоторые примеры тогдашних устойчивых символов. Не надо удивляться тому, что поэты, в целях создания определённой фантастично-таинственной атмосферы прибегали иногда даже к таким традиционным балладным мотивам, нерпиемлемым на первый взгляд для изображения современности: разговор командира с павшими смертью храбрых своими солдатами, зловещий крик ворона (Н. Тихонов в *Песне об отпускном солдате)*.

Г) Одращение к истории (национальной и мировой), к народному творчеству, даже к религии. Историзм являлся в период Октябрьской революции обычной питательной почвой для многочисленных поэтов, прозаиков, драматургов; вспомним песенный цикл, посвящённый Э. Багрицким Тилю Уленшпигелю (1918—1928 гг.) или романтические трагедии А. В. Луначарского *Оливер Кромвель* и *Фома Кампанелла* (обе 1920 года), а в связи с последними, утверждение М. В. Черкезовой:'' ... по отношению к драматургии А. Луначарского нужно смелее применять термин ,,романтическая'', а не ограничиваться робким словом ,,элементы''[31], уточняющее более общее высказывание Ю. Осноса о том, что ,,почти все исторические пьесы, написанные в это время — романтические трагедии'[32]. Обращение к народному творчеству обогащало в этот период художественную палитру многих писателей новыми образами (былинный Иван у Маяковского), свежими лексическими элементами *(Двенадцать* Блока). В обращении к религиозной символике главная роль принадлежала, по всей вероятности, книжным традициям. Ими следует объяснить вызвавший и вызывающий ещё столько споров образ Христа в поэме

---

[28] А. Меньшутин, А. Синявский, *Цит. пр.*, стр. 144.
[29] В. Маяковский, *Полн. собр. соч. в 13-ти т-х*, т. 2, М., ГИХЛ, 1956, стр. 24.
[30] См. об этом: А. Меньшутин, А. Синявский, *Цит. пр.*, стр. 163.
[31] М. В. Черкезова, *Цит.*, пр., стр. 155.
[32] Ю. Оснос, *Советская драматургия*. М. СП, 1947, стр. 19. Цит. по: *Романтизм в художественной литературе*. Изд. Казанского университета, 1972, стр. 145.

*Двенадцать*, религиозные символы в многочисленных стихотворениях Есенина (*Пришествие*, *Преображение*, *О матерь божья*, *Иорданская голубица* и др.), у Маяковского (*Мистерия-буфф*), и даже у пролетарских поэтов М. Герасимова (*У храма Христа, на кровавом граните...*) В. Кириллова (*Железный Мессия*), В. Князева (*Красное Евангелие*), А. И. Маширова-Самобытника (*Машинный рай*) и у других [33]. Придётся сразу отметить различную роль этих религиозных мотивов, различную их эмоциональную и эстетическую нагрузку в творчестве разных писателей, впрочем и тот факт, что они служат иногда выявлению атеистических, богоборческих, сатирических позиций авторов. Вспомним, например, есенинскую *Инонию*:

„Тело, Христово тело,
Выплёвываю изо рта"[34]

Д) Обращение к природе, как к образу свободной стихии, переливающейся всеми цветами радуги (*Птицелов* Э. Багрицкого), к идеалам простой, чистой жизни (деревенской в случае Есенина), к воспоминаниям собственного детства, родного края и даже какого-то пропавшего навсегда „золотого века" крестьянства (у того же Есенина) — одним словом, так называемый „ретроспективный лиризм". Существование такого лиризма может удивить в эпоху, когда „типичное для романтиков противоречие между ... реальностью и мечтой, мечтой и действием было сметено, ибо революцией была внесена та романтическая действительность, которая, простираясь в даль, в то же время оказывалась под руками и, превосходя все фантазии, становилась полем деятельности"[35], но оно свидетельствует ещё раз о сложности развития русской литературы в начале новой эры.

*

В конце этого перечисления можно заметить, что многие признаки романтизма, отмеченные нами здесь (к ним следовало бы добавить ещё некоторые стилистические приёмы: широкое применение гипербол, метафор, антитез, сгущение красок для создания атмосферы) отождествляются, собственно говоря, с некоторыми общими чертами развития литературы этих лет в целом. Это является ещё одним доказательством их ведущей роли, их закономерного существования, и позволяет говорить о закреплении определённого романтического видения в литературе этого периода, представляющего собой начальный этап развития новой социалистической литературы.

В дальнейшем, судьба романтизма в советской литературе отличается большими сложностями. Тем не менее, признаки его можно уловить даже в творчестве тех, кто выступал одно время против него (Классический пример в этом отношении подал А. Фадеев, автор нашумевшей статьи 1929 года *Долой Шиллера!*).

[33] См. антологию: *Пролетарские поэты первых лет советской эпохи*. Библиотека поэта, Большая серия, Л., СП, 1959.
[34] С. Есенин, *Собр. соч. в 5-ти т-х*, т. 2, М. ГИХЛ, 1961, стр. 36.
[35] А. Меньшутин, А. Синявский, *Цит. пр.*, стр. 125.

Теоретические споры вокруг романтизма и места, занимаемого им в социалистическом реализме, продолжаются: „Теоретическая битва за романтизм кончилась. Теоретическая битва за романтизм продолжается" — таким изречением, напоминающим ответы древных оракулов, но тем не менее выражающим реальное положение вещей, заканчивает свою статью Арк. Эльяшевич[36].

Битва, действительно, продолжается. Её исход должен привести к победе научно-проверенной истины. „Социалистический реализм — принципиально новый тип художественного сознания, исторически открытая система выразительных средств. И задача состоит в том, чтобы отчётливо разглядеть всё многообразие этих средств, определить их функцию" — замечает Д. Марков[37].

Как одно из этих средств, как одна из форм художественного мышления и образного обобщения, имеющая за плечами давнюю традицию, романтизм займёт, несомненно, своё законное место в социалистической литературе нашего века.


## MOTIVE ROMANTICE ÎN LITERATURA RUSĂ DIN PRIMII ANI AI REVOLUŢIEI

(Rezumat)

Pornind de la cele două accepţiuni ale romantismului — manifestare istorică (legată de un anumit moment al dezvoltării artistice şi sociale) şi structură permanentă a spiritului omenesc — autorul cercetează, prin prisma celei de a doua accepţiuni a termenului, literatura rusă din primii ani ai Puterii sovietice, relevînd o serie de motive specific romantice. Reviviscenţa unor atitudini romantice în literatura rusă din prima perioadă a Revoluţiei, care a devenit tot mai evidentă pentru cercetătorii, tot mai numeroşi în ultima vreme, ai fenomenului literar respectiv, îşi are explicaţiile profunde în însuşi caracterul epocii date, în mutaţiile decisive pe care aceasta le-a declanşat în conştiinţa artistică a contemporanilor.

Romantismul acelor ani a reunit sub largile sale bolţi reprezentanţi a numeroase şcoli literare, scriitori de cele mai diverse tendinţe artistice şi social-politice, indiferent de genul pe care îl cultivau cu predilecţie: poezie, proză, dramaturgie. Tentaţia romantismului au încercat-o A. Blok şi V. Briusov, V. Maiakovski şi S. Esenin, N. Tihonov şi E. Bagriţki, D. Bednîi şi poeţii proletari, A. Belîi şi N. Gumiliov, prozatorii A. Grin, N. Leaşko şi A. Malîşkin, A. Lunacearski — dramaturgul, pentru a cita doar cîteva nume din frămîntata epocă a genezei literaturii sovietice. Această enumerare, fireşte incompletă, demonstrează încă odată că între diferitele orientări literare nu există bariere insurmontabile, ci o permanentă osmoză.

Romantismul literaturii ruse din primii ani ai Revoluţiei, în care pot fi regăsite numeroase motive şi structuri ale romantismului european tradiţional, a îmbogăţit totodată arta romantică cu noi valenţe, i-a lărgit sfera de cuprindere a realităţii, i-a imprimat noi sensuri — toate decurgînd în mod firesc din momentul crucial, unic, pe care îl traversa atunci omenirea. Astfel a fost scrisă o pagină inedită în istoria seculară a romantismului european. Ea atestă încă odată prezenţa şi viabilitatea sensibilităţii romantice în arta majoră a secolului nostru.


---

[36] Арк. Эльяшевич, *Романтизм перед судом критики*. Статья вторая. В ж. „Звезда", № 8/1971, стр. 205.

[37] Д. Марков, *О формах художественного обобщения в социалистическом реализме (К спорам об эстетической сущности нового творческого метода)*. В ж. „Вопросы литературы", № 1/1972, стр. 87.

# JACK RICHARDSON ȘI TRAGEDIA COLECTIVĂ

**MARIA CĂPUȘAN**

Cînd, acum mai bine de un deceniu, cineva cu simț geografic lansa termenul de „off-Broadway", nu bănuia desigur că dincolo de banala realitate spațială se ascundea o mișcare adînc inovatoare a scenei americane.

Actul de naștere al „off-Broadway"-ului, în sensul de ridicare a lui la rangul de orientare artistică real semnificativă, dincolo de tatonările sporadice ale începuturilor, îl semna în iulie 1959 Jack Gelber cu premiera piesei *The Connection (Legătura)* la Leaving Theatre — New York City, unul din acele teatre cu o existență eroică și efemeră, ce avea să se închidă cu patru ani mai tîrziu pentru că nu plătise taxele, dar care lansase deja cîteva nume ce înseamnă ceva în peisajul teatrului american de astăzi, ca cel al lui Kenneth H. Brown, cu *The Brig (Închisoarea marinarilor)*, și realizase cîteva spectacole mari, ca acea *Antigona* a lui Brecht, pornind apoi să-și continue experiențele în exil pe solul european.

E poate prematur și hazardat să se caute cu orice preț un numitor comun al acestui „nou val", reunind piese ideatic și structural foarte diferite, de la „metapiesa" lui Lionel Abel, *Absalom* parabolă biblică axată pe problema libertății, sau *Blues for Mister Charlie* de James Baldwin, protestară împotriva crimelor rasiale, la farsa absurdă a lui Kopit — *Oh, dad, poor dad... (Oh, tăticule săracu' de tine...)* Producțiile cele mai diverse se întîlnesc însă prin refuzul formelor tradiției fie ea și cea mai recentă, reprezentată de Arthur Miller și Tenessee Williams, deveniți deja clasici în viață. Și mai recent „off-off-Broadway"-ul, utilizînd, tot din necesități financiare, un spațiu de desfășurare propriu și insolit, în cafenele, foste biserici, magazii dezafectate și pivnițe, vine să impună creații de o agresivitate extremă ca drama „isterică" *The Life of Lady Godiva (Viața Lady-ei Godiva)* a lui Ronald Tavel, ce se vrea „dincolo de absurd", numirea sa tinzînd să se transforme și ea, dincolo de situarea geografică, în semnificația de superlativ al „off-Broadway"-ului.

Avangarda americană, fie că se revendică de la „off" sau de la „off-off-Broadway", răspunde unui imperativ de depeizare și scandalizare chiar a spectatorilor, refuzîndu-le confortul intelectual convențional al spectacolelor teatrului comercial, prin modalitățile cele mai diferite, de la agresivitatea ideilor și incongruitatea personajelor la violența materială a happening-ului. Dar spectatorul ce asista, la 11 februarie 1960 la premiera piesei *The Prodigal (Risipitorul)* la Downtown Theatre off-Broadway, avea să fie decepționat sub acest aspect, regăsind la ridicarea cortinei, peisajul mitic al Greciei antice, și eroi ca Electra și Oreste, cu vechea lor poveste de răzbunare. Și totuși așteptarea avea să-i fie împlinită descoperind că Oreste nu vrea cu nici un chip să-și răzbune tatăl ucis, iar Casandra, ale cărei profeții par mai degrabă inspirate de analiza sociologică decît de har, se adresează direct publicului ca să-i afle părerea și să-l convingă pe fiul lui Agamemnon să devină un erou. La

un prim contact, piesa lui Jack Richardson pare mai uşor de situat în contextul teatrului „mitologic" francez al secolului al XX-lea, decît în tradiţia lui O'Neill, prin tenta de luciditate spirituală ce caracterizează eroii, şi mai ales prin acea distanţare ironică ce aminteşte tonul giralducian; astfel anii petrecuţi în Europa, ca student în filozofie, şi-au lăsat o amprentă incontestabilă în formaţia sa. Tocmai acest climat al piesei îl făcea pe un cronicar teatral să descopere în *Risipitorul* o *„rara avis* a dramaturgiei americane — o adevărată piesă de idei"[1]. Caracterizarea nu apare fortuită, dar piesa lui Richardson se vrea mai mult şi mai puţin în acelaşi timp decît sensul tradiţional al termenului. Fără îndoială, autorul nu e deloc interesat într-o caracterizare psihologică — individuală a protagoniştilor şi dincolo de ei, se înscrie în prim plan, cu tonul uşor amuzat şi blazat uneori ce domină, cu distanţarea cerebrală ce exclude participarea emoţională, afectivă, a spectatorului, o dezbatere; e dezbaterea unor atitudini umane şi nu a unor idei filozofice, se grăbea să precizeze dramaturgul într-un auto-interviu, punctele de vedere ale personajelor materializînd nu o problematică metafizică, existenţială, ci chintesenţiind mai degrabă lecţia istoriei. Fără să procedeze la o fixare, la o istoricizare a mitului în sens realist, prin circumstanţierea într-un timp şi spaţiu dat, autorul preferă situarea într-o Grecie de dincolo de timp, dar „atitudinile" protagoniştilor săi sînt imposibil de evaluat în afară de referirea la devenirea istoriei, la problema libertăţii individului şi a violenţei, aşa cum apar ele pentru omul contemporan: „Ca scriitor, mă priveşte faptul că omul pare hotărît să nu înveţe nimic din istorie, că e gata să se justifice pe sine cu principii morale artificiale; că nu poate trăi fără o structură artificială de sprijin şi că nu ia în seamă sau ucide pe oricine crede că această structură e nesănătoasă; şi că, cu toată teroarea cuprinsă în existenţa însăşi, el se apucă să mai dea naştere, pe cont propriu, la şi mai multă teroare" — declara dramaturgul în auto-interviul său.[2]

Pentru întruparea acestor păreri, ce sînt departe de a fi optimiste, Richardson se adresează mai întîi primei părţi a trilogiei antice, cuprinzînd întoarcerea acasă a lui Agamemnon, dar se opreşte, neaşteptat şi chiar paradoxal pentru o piesă al cărei protagonist este Oreste, înainte de matricid. Căci esenţiale nu sînt aici desfăşurarea evenimentelor, actele în sine, ci comentarea şi auto-comentarea lor de către eroii înşişi ce au loc adeseori înaintea împlinirii faptelor, fixîndu-le semnificaţia definitivă. Dramaturgul îşi permite deci o libertate de interpretare a datelor oferite de tradiţie ce-i slujeşte remarcabil scopurile; el îşi situează eroii într-o simultaneitate ideală, ca piese ale unui joc cunoscut dinainte, dar brodînd un comentariu inedit pe marginea rolului pe care-l au de jucat, interpretat cu luciditatea necesară, chiar dacă e în joc însăşi existenţa

---

[1] David, Newman, *4 make a wave,* in *Esquire,* aprilie 1961, p. 47.

[2] Jack Richardson, *Jack's first Tape — a Self Interview,* in Theatre Arts, martie 1962, p. 77.

lor. Ei sînt dotaţi chiar cu virtuţi premonitorii — şi aceasta nu e doar cazul Casandrei — care îi fac să prevadă mersul acţiunii, atrăgînd o dată în plus atenţia asupra caracterului de „déjà vu" al piesei. Sînt puşi astfel faţă în faţă, într-o durată pur teatrală, un Agamemnon aflat în faţa uciderii sale, căruia i se acordă însă din plin răgazul de a-i cîntări sensurile şi consecinţele şi de a merge conştient spre propriul sfîrşit, un Egist deja stăpîn al Argosului, şi un Oreste indiferent la ceea ce se întîmplă în jur şi dornic să fie lăsat în pace. De fapt, aceste trei sînt piesele jocului, Electra e doar o copilă nestăpînită — şi nu incidental Richardson o înfăţişează ca fiind mai tînără decît Oreste — iar Clitemnestra însăşi are un rol secundar: ambele sînt lipsite de acea luciditate ce caracterizează protagoniştii avînd o natură elementară şi pasională, aplecată spre visuri şi prevestiri.

Un prim timp al piesei, acoperind aproape întreaga ei desfăşurare, va confrunta deci cele trei atitudini ale protagoniştilor, servind în principal la devalorizarea crezului eroic. Intoarcerea regelui războinic şi victorios după căderea Troiei aminteşte poate mai degrabă decît *Agamemnonul* lui Eschil piesa lui Frank O'Hara *Try! Try! (Încearcă! Încearcă!)* — aparţinînd tot „noului val" american — unde întoarcerea veteranului la soţia necredincioasă e un prilej de prozaizare, de ridiculizare a eroismului solemn şi anacronic, de contestare a tabu-urilor morale în numele unei etici strict individuale. Agamemnon, în piesa lui Richardson, e eroul cu principii, ce şi-a cucerit deja imortalitatea, luîndu-şi rolul în serios. Considerînd acţiunea virilă ca ocazie de autodepăşire umană şi deci cale a progresului, ce înscrie omenirea cu majuscule în cartea istoriei, în ciuda inerentei ei slăbiciuni, această cale oferă omului momente „privilegiate" cînd se ridică mai presus de sine. Armura lui Agamemnon devine un simbol al acestei atitudini, ce nu e de fapt consubstanţială firii umane, ci e în ultimă instanţă o formă de pervertire a ei, transformînd individul într-o statuie în viaţă, într-o legendă. De altfel termenul de „simbol" nu e poate cel mai potrivit în acest context: fiind vorba de întruparea unor idei abstracte într-o formă rigidă, imuabilă, cel de „alegorie" e poate mai adecvat. Agamemnon în armura sa e o alegorie a eroismului, într-o poză magistrală, aşa cum apare în tradiţia academică de tablouri şi statui impunătoare. Agamemnon nu reprezintă cu adevărat Eroul decît în armura completă, şi pierderea cingătorii echivalează cu o adevărată catastrofă. Diverşii parteneri îşi concep şi îşi realizează acţiunile tocmai în funcţie de această armură, ea dovedindu-se esenţială în raport cu cel ce o poartă. Faptele lui Agamemnon sînt orientate pentru a răspunde acestei imagini legendare, sursă de poveşti pentru copii, unde ele îşi găsesc un ecou idealizat, formînd episoadele legate organic ale unei adevărate epopei, de la uciderea Ifigeniei la renunţarea la sclava ce-i revenea pe drept în favoarea lui Achile. Dincolo de acţiunea propriu-zisă se întrevede astfel o Iliadă rescrisă dintr-un unghi de vedere ironic şi lipsit de iluzii. Căci această imagine tradiţională, oficială, adresată mulţimii, nu poate oferi decît

gesturi convenţionale în momentele ce-l privesc pe individul de dincolo de armură. Ea reprezintă de fapt anularea lui în favoarea locului comun eroic. Şi ridiculizarea lui se realizează tocmai în aceste puncte şi momente vulnerabile, căci Agamemnonul lui Richardson e cel de după era războinică, cînd apare incompatibilitatea eroului legendar cu noul context. Spre deosebire de eroul lui Eschil, ce se întoarce doar să moară, menţinîndu-se în apariţia sa constant în zona eroicului, dramaturgul american îl lasă să evolueze într-un climat străin acestei atitudini, menit să-i dovedească ineficacitatea şi anacronismul. Soldaţii ce se pregătesc să-l ucidă, la îndemnul lui Egist, nu vor mai purta armuri, ceea ce echivalează cu desolidarizarea lor de idealul pe care ea îl reprezintă.

Egist oferă mulţimii, sătulă de război, o morală croită după alte măsuri şi criterii, exaltînd faptul mărunt, banal, cotidian, acceptînd limitele mediocrităţii şi lăsînd mersul lucrurilor în seama zeilor, pe care-i preamăreşte fără încetare. Eroului anacronic nu-i rămîne decît să moară; apelul la fiul său Oreste nu dă nici un rezultat, şi el se lasă ucis ştiind că moartea sa nu va rămîne fără consecinţe. Oreste pleacă de bună voie în exil, unde se vrea netulburat de nimeni. Dar el va fi pretutindeni privit ca fiul ce nu şi-a răzbunat tatăl: i se refuză existenţa mediocră la care tînjeşte, prin căsătoria cu o fată de pescar anonim — replică imaginată de dramaturgul american pentru tradiţionala căsătorie a Electrei cu un grădinar. Va trebui deci să se întoarcă, să plătească crima cu crimă, să se lase angrenat în mecanismul absurd şi sîngeros.

Dar cine e acest Oreste a cărui atitudine apare cu totul insolită în contextul mitului? El este anti-eroul, lipsit de iluzii, dotat cu un acut simţ al umorului, cenzurînd tranşant imaginile şi tiradele grandilocvente şi contestînd valorile, principiile morale şi instituţiile tradiţionale prin dezvăluirea substanţei prozaice, de interese mărunte şi apetituri vulgare ce se ascunde dincolo de cuvintele răsunătoare, de discursurile politice. „Sînt scîrbit de etica impusă de stat, şi găsesc că religia e, în cel mai bun caz, o comedie de calitate“[3] — declară el. Istoria e pentru Oreste doar un joc de-a înrobirea şi eliberarea, şi concluzia sa este: „Sînge şi idealuri, lacrimi şi zei, toate astea nu-mi spun nimic.“[4] Această funcţie de „cenzurare“ se manifestă cu constanţă de-a lungul piesei, în confruntarea cu Agamemnon sau Egist, dînd naştere unei interesante dinamici a dialogului, prin veşnica oscilare între retorica eroică şi replica scurtă, incisivă. Orice tentativă umană de a masca haosul şi violenţa îi apare derizorie. Spiritul său contestatar pare să justifice o comparaţie cu „tinerii furioşi“ şi exegeza s-a lăsat tentată de ea[5], dar nu pot fi trecute cu vederea deosebirile fundamentale ce se manifestă în cazul său. Ceea ce îl desparte pe acest Oreste american de „tinerii furioşi“ e tocmai lipsa mîniei. În faţa agitaţiei celorlalţi, alternativa e

---

[3] Jack Richardson, *The Prodigal*, Dutton and Co., New York, 1960, p. 69.
[4] *Ibidem*, p. 78.
[5] vezi: George E. Wellwarth, *The Theatre of Protest and Paradox Developments in the Avan-Garde Drama*, New York, University Press, 1964, p. 285.

furia sau rîsul, declară el, și el îl alege pe cel de al doilea. Dacă atitudinea sa are ca punct de plecare conștiința absurdului, el se distanțează de Egist și de Agamemnon pentru că refuză să formuleze o etică activă de viață, să se angajeze în numele a ceva, oricare ar fi acest ideal. Punctul său detașat de vedere îi permite să reducă la numitor comun atitudinile în aparență diametral opuse ale celorlalți doi, ascunzînd însă în ultimă instanță aceeași inerție a violenței, indiferent dacă e mascată de idealul acțiunii virile sau de apărarea existenței mărunte. Abținerea de la act îi apare ca singura posibilitate de a nu agrava haosul. Actul, oricare ar fi, generează violența, contribuind astfel la istoria de crime a umanității. Contrastul dintre protagoniști poate fi interpretat și ca o interesantă reevaluare a noțiunii de „hybris". Agamemnon, chiar și pacifistul Egist, și de asemenea Paris, așa cum e zugrăvit el în cuvintele Casandrei sînt cu toții „nebuni" dăunători, căci fie că acționează în numele unui crez colectiv sau al unei pasiuni individuale, rezultatul e doar sînge și violență. În mod paradoxal, Oreste devine, în fond, expresie a unei „măsuri", așa cum pare să o sugereze și recomandarea autorului privind înfățișarea sa, și anume că ea se apropie mai mult de imaginea propusă de spiritul grec decît de arta greacă. Dar în contextul unui univers haotic, această măsură poate fi atinsă doar prin însuși refuzul de a se lăsa angrenat în mecanismul distrugerii, prin înstrăinare, prin păstrarea distanței față de ceilalți. Atunci cînd vorbesc, sau acționează, Agamemnon și Egist au în fața lor cetatea, masa umană spre a cărei dominație tind și de al cărei destin se declară responsabili, antrenînd-o cu intenție sau fără la ucidere și război. Idealul lui Oreste dacă poate fi numit astfel, se definește la o scară strict individuală, și e formulat în termeni de refuz și negare. El se vrea „indolent" și „neangajat", fără să-i încurce pe ceilalți.

Dar în cele din urmă, fiul risipitor se va întoarce acasă, va accepta. Actul său apare însă ca o înfrîngere, ca o concesie făcută opiniei comune, rutinei absurde. Termenii în care conflictul e construit și dezbătut ar putea aminti de Jean-Paul Sartre: situație limită, alegere, act și sub acest aspect, *Risipitorul* poate fi considerat o replică sistematică a *Muștelor*. E adevărat că autorul afirmă că nu ar fi făcut-o intenționat, dar mărturisește în același timp anti-sartrismul său convins. Aparent, Oreste e situat astfel în fața unei alegeri capitale, extreme: matricidul sau veșnica hăituire de către ceilalți, imposibilitatea realizării existenței sale ca individ. Dar, așa cum o afirmă chiar el, soluția e doar una, nu există alegere. Privirea și opinia celorlalți îl marchează definitiv, și el nu poate face abstracție de ea. „Ceilalți" sînt o prezență inevitabilă, opresivă. El va urma deci singura cale ce-i rămîne, conștient de absurditatea ei. El nu-și „inventează" actul, dimpotrivă, nu face decît să împlinească ceea ce se așteaptă de la el și actul său nu-l va defini, fiind împlinit mai degrabă cu acea „rea credință" atît de înfierată de Sartre, pe drumul fixat de ceilalți, pentru conformitatea cu anumite tipare preexistente. Piesa lui Richardson nu e decît prologul acestui act absurd, prolog

al tragediei a cărei semnificaţie şi legitimitate e pusă astfel sub semnul întrebării.

Dacă eficacitatea actului e astfel negată, oferă oare piesa în schimb o morală anti-eroică a non-angajării, aşa cum se conturează ea în atitudinile lui Oreste dinaintea capitulării? Exegeza s-a lăsat adeseori tentată să dea un răspuns afirmativ, făcînd din fiul risipitor purtătorul de cuvînt al dramaturgului. Soluţia apare însă, de fapt mult mai complexă şi ea poate fi schiţată doar prin situarea în contextul creaţiei lui Richardson, mai puţin cunoscută şi realizată de altfel, dar care permite o nuanţare sensibilă a unghiului de vedere. Este vorba în primul rînd de piesa *Umor de spînzurătoare,* ce vedea lumina rampei „off-Broadway" la puţin timp după *Risipitorul* şi de *Viaţa în închisoare a lui Harris Filmore*, roman publicat mai întîi în Europa. Ele oferă dincolo de diversitatea tratării şi a tonalităţii, o conexiune subterană prin motivul „închisorii", ce reapare cu insistenţă. E reiterată astfel simbolistica unui univers concentraţionar, de filiaţie kafkiană, ce şi-a găsit ecouri atît de diferite şi semnificative pe scena modernă de la *Setea şi foamea* lui Eugen Ionescu la *Închisoarea marinarilor* de Kenneth H. Brown. În acest univers al dezumanizării, individul tinde a fi redus la o unitate anonimă, o iniţială sau un număr, de către o ordine superioară, o maşinărie arbitrară şi tiranică, în diversele ei ipostaze de-a lungul istoriei, sub diferite crezuri şi ideologii, care nu pot ascunde însă substanţa identică. Eroul lui Eugen Ionescu încearcă cu disperare, din răsputeri să-şi păstreze umanitatea, în faţa rinocerilor sau a călugărilor-călăi, în piesa amintită mai sus. Prizonierul din *Închisoarea marinarilor,* într-un gest suprem de revoltă, îşi strigă numele cu riscul vieţii, negîndu-şi numărul. Dar condamnatul la moarte din *Umor de spînzurătoare* se agaţă cu disperare de numărul său, ce înseamnă pentru el o certitudine, o ordine, ce-l apără de haosul din afară şi de propria lui conştiinţă. Filozofia lui e explicitată în cuvintele unui alt prizonier, Mac Intyre: „Aici (în închisoare) totul e aproape de perfecţiune. Un om ştie la ce aparţine în (închisoarea din) Andton. Poţi atinge începutul şi sfîrşitul universului nostru, poţi să te relaxezi şi ordinea lucrurilor te va duce înainte, te va face să străbaţi şi te va ajuta să găseşti viaţa după care tînjeai la Westchester".[6] În timp ce lumea exterioară oferă un univers haotic, cu tentative eşuate de ordine, închisoarea realizează astfel, dincolo de bine şi de rău, de orice precepte morale, o ordine perfectă în felul ei, cu legi stricte ce reglează fiecare gest, chiar dacă în mod arbitrar, o inerţie scutindu-te de incertitudine. Ea înseamnă o evadare din absurdul exterior al societăţii omeneşti, dominat de violenţă. Astfel încît Harris Filmore sfîrşindu-şi pedeapsa în închisoarea ce a ajuns să însemne totul pentru el, va recurge la o soluţie disperată, omorînd în plină mulţime o membră a Armatei Salvării, crimă absurdă, cu unicul scop de reinte-

---

[6] Jack Richardson, *The Prison Life of Harris Filmore*, New York Graphic Society, Greenwich, Connecticut, 1963, p. 121.

grare în paradisul pierdut. Căci s-a convins că libertatea nu are alt sens decît indiferența celorlalți: „Libertatea nu înseamnă nimic altceva decît că nimănui nu-i pasă într-un fel sau altul de tine.“[7] În acest punct, această optică asupra existenței își dezvăluie înrudirea cu atitudinea lui Oreste: „Nu cer nimic zeilor, dacă există așa ceva, decît să fiu lăsat în pace.“[8] Exilul apare climatul propice pentru Oreste, așa cum închisoarea e pentru Harris Filmore sau pentru Walter *(Umor de spînzurătoare)*; ambele apar ca un simbol al izolării, al unei existențe vegetative și anonime, ce-și deapănă cursul în virtutea unei inerții fie că e impusă de un mecanism tiranic sau e pur și simplu rutina, nu mai puțin tiranică, a cotidianului.

Cea mai recentă piesă a lui Richardson, *Lorenzo*, ambițioasă dramă în versuri, care a însemnat însă un eșec prin didacticismul ei, unde influențele europene, în special cea brechtiană prin *Mutter Curage* nu sînt suficient asimilate, e centrată, într-un context diferit, pe aceeași confruntare a unei ordini artificiale cu haosul, în speță teatrul și războiul. Actorul Lorenzo, dedicat în întregime artei sale, se vrea deasupra frămîntărilor și bătăliilor, în numele unui ideal superior, de slujire a umanității prin teatru, al cărui univers devine singurul real pentru el. Dar istoria, absurdă și sîngeroasă îi distruge iluziile, trupa sa de actori, și în același timp familia, i se destramă: fiul devine soldat, fiica — vivandieră, căci amîndoi vor să cunoască universul real, care e, în acea Italie a Renașterii, cel al războiului.

Utilizarea termenului de „absurd“ în comentarea creației lui Richardson se cere precizată, cu atît mai mult cu cît dramaturgul pledează împotriva lui, considerîndu-l irevelant, de vreme ce nu există un alt univers, logic, cu care cel absurd să poată fi comparat. El întrebuințează în schimb, mai adesea într-un sens destul de apropiat termenul de „haos“, opunîndu-l conceptului de „ordine“, ca ideal al acțiunii umane, ce nu este însă niciodată realizat, recurgîndu-se doar la substitute inoperante ce maschează haosul: „Dacă ai putea să-mi dai ceva complet și împlinit, replică Oreste tatălui său, ce-i propusese să fie alături de el în numele idealului civic, ar trebui să găsim o scuză ca să-mi schimb hotărîrea. Dar ceea ce-mi oferi e un haos unde angajarea și dreptatea sună în mod suspect ca distrugerea și violența.“[9] Deși scriitorul nu teoretizează pe marginea semnificației sale, e evident că e utilizat mai ales în contextul relațiilor interumane. Conștiința absurdului nu e fundamentată, așa cum se întîmplă la Albert Camus sau în cazul „insolitului“ la Eugen Ionescu, pe confruntarea umanului cu aumanul, cu lumea obiectelor, care apare străină și nu se lasă cuprinsă în tiparele logicii. La Richardson accentul cade pe lipsa de sens și efectele nefaste ale relațiilor interumane, bazate pe violență.

---

[7] *Ibidem*, p. 122.
[8] Jack Richardson, *The Prodigal*, p. 14.
[9] *Ibidem*, p. 76.

Reiterarea acestui leit-motiv poate apărea ca schițarea unei soluții, în termeni de izolare și neangajare; tonul de detașare ironică cu care ea este perpetuu comentată o pune însă sub semnul întrebării. De altfel, ea își găsește negarea expresă în însăși creația lui Richardson; cele două piesete ce formează *Umor la spînzurătoare* sînt concepute ca încarnînd două atitudini extreme și ele se reduc la absurd una pe cealaltă, într-un climat de umor feroce. Pe de o parte, condamnatul la moarte ce se agață cu disperare de ordinea închisorii, dar e împins iarăși la violență și haos prin intruziunea prostituatei venită să-i îndulcească ultimele clipe, pe de altă parte, călăul închisorii, un agent al ordinii, e hotărît să se elibereze de rutină, tentînd o evaziune concepută în termenii de clișeu al visului exotic, dar e readus la realitate de soția lui și reintegrat ritmului cotidian. Nici unul din eroi nu reușește să se detașeze de mecanismul în care a fost angrenat, fie că e cel al ordinii sau al haosului, ambele la fel de absurde și derizorii. Concluzia lui Richardson apare astfel ca însăși imposibilitatea de a găsi o soluție.

Deci nici violența pe care existența eroică încearcă s-o legitimeze, nici existența vegetativă, de exilat voluntar spre care tinde Oreste, nu reprezintă o cale de urmat, ambele se reduc în ultimă instanță la o rutină lipsită de orice creativitate umană. Atitudinea celui din urmă e astfel departe de a întrupa, în chiar optica dramaturgului, un ideal, ea trădează în schimb un climat spiritual întîlnit pe solul american în ultimele decenii, de reacție anti-eroică și promovare a nonangajării. Piesa ilustrează deci dilema unui veac ale cărui tragedii nu mai pot fi exprimate în termeni de individ. Declarîndu-se interesat de existența umană mai degrabă sub aspectul ei social decît sub cel abstract, metafizic, Richardson afirmă în auto-interviul său: „Atrocitățile secolului nostru au obligat mai mult sau mai puțin tragedia să devină colectivă".[10] Or, tocmai în aceasta constă în mare parte originalitatea scriitorului american, în modalitatea de convertire a tragediei lui Oreste într-o tragedie ce implică colectivitatea umană. Într-un al doilea timp al piesei, se impune un nou gen de confruntare; e un timp ce se întinde doar de-a lungul cîtorva minute, dar se dovedește esențial lărgind dintr-o dată perspectiva dramatică și oferind concluzia neașteptată a piesei. Desigur, această dezindividualizare a tragediei a tentat deja pe mulți dramaturgi de la Büchner, al cărui *Danton* antrenează masele ca element de reală importanță în desfășurarea piesei, la Bertold Brecht, prin teatrul său epic. Formula lui Richardson nu pare de altfel străină de lecția acestuia din urmă, dar pare să găsească paradoxal, un punct de plecare, cu mii de ani în urmă, în însuși finalul *Orestiei* antice. El nu e altceva decît dezbaterea cazului Oreste, într-un tribunal al zeilor și al oamenilor, unde procesul se încheie cu decizia supremă de achitare a eroului și de metamorfozare a vechilor zeițe ale răzbunării aparținînd unui cult arhaic în Eumenide, înlocuind datini străvechi cu legile cetății și imprimînd,

---

[10] Jack Richardson, *Jack's First Tape — a Self Interview*, p. 76.

mai presus de toate, o inseninare finală prin reechilibrarea cosmosului într-o viziune armonică specific grecească. Acest procedeu al deliberării va fi reluat în *Risipitorul* într-o accepţie cu totul nouă. Ea nu e menită să dea un verdict, să stabilească definitiv sensul unui act, fie şi prin răsturnarea unor legi în favoarea altora, ci să provoace actul însuşi, să-l declanşeze. De fapt, nu e un proces propriu-zis, în sensul în care a fost adeseori adoptat ca formulă teatrală, ci o sondare a opiniei publice, nelipsită de un aspect de statistică, pentru aflarea părerii majorităţii. Rolul de anchetator îi revine Casandrei — poate ca un ecou al Pitiei din *Eumenidele*. Dar „prevestirile" ei, ce împînzesc întreaga piesă, de la pronosticul asupra viitorului burghez al lui Pilade, la acel, mai tragic, privindu-l pe Oreste, nu au nimic „divin" în ele; ele sînt expresia bunului simţ, condus de o logică riguroasă, lipsită de iluzii. Transa şi inspiraţia sînt înlocuite de bavardajul unei matroane ce tricotează. Profeta cumulează astfel funcţia raisonneur-ului clasic, ea nefiind de altfel implicată propriu-zis în acţiune şi păstrînd distanţa necesară pentru a putea emite judecăţi lucide. Perpetua confruntare a protagoniştilor cu unghiul ei de vedere slujeşte remarcabil dinamica ideilor, cenzurînd iluziile şi falsul retorism eroic. O dată în plus, Casandra nu apare în final ca intercesoare între zei şi oameni; mesajele ei nu se transmit pe verticală de la o putere transcendentă, supremă spre muritor. Ea devine în schimb o mediatoare între erou, ca individ şi masa, colectivitatea umană a cetăţii respectiv, la Richardson, între personajul teatral şi publicul său. Ea sondează opinia publică, pentru ca rezultatul anchetei să fie aplicat cu rigoarea unui verdict, a unei decizii superioare. Uzînd de vechiul clişeu al mulţimii comparată cu valurile mării, Casandra operează o „deschidere" a spaţiului scenic, afirmînd că marea în faţa căreia Oreste îşi urmează meditaţia nu e decît publicul unui spectacol. Protagonistul şi publicul său sînt puşi astfel faţă în faţă, dincolo de orice iluzionism. Casandra e chemată să dea glas, pe rînd, opiniei diferitelor grupuri: sentinţa intransigenţei morale ce condamnă purtarea Clitemnestrei ca soţie, punctul de vedere aşa-zis ştiinţific, perpetuînd ideea lui Agamemnon că progresul se realizează doar prin sacrificiul individului, şi, în fine, ideea simplistă şi destul de primitivă, cea a unui echilibru necesar, dincolo de orice precepte morale sau filozofice reclamînd dinte pentru dinte şi crimă pentru crimă. E părerea Electrei şi a majorităţii zdrobitoare, ce face din istorie un şir neîntrerupt de omoruri şi garantează atmosfera sumbră a pieselor de teatru. Pentru Richardson, teatrul nu poate fi astfel decît tragedie, şi mai mult chiar, nu poate fi astăzi decît tragedie colectivă.

Asistăm astfel, printr-o veritabilă lovitură de teatru, la lărgirea neaşteptată a spaţiului tragic şi a însăşi dimensiunilor şi semnificaţiei conflictului, ce nu mai cuprinde doar pe protagoniştii tradiţionali, ci şi masa, publicul, pe cei prezenţi, implicîndu-i şi în ultimă instanţă făcîndu-i responsabili ai actelor ce se comit. Tragedia lui Oreste devine astfel o tragedie a cetăţii, a tuturor celor ce-l împing pe erou la săvîr-

şirea unui act inutil şi sîngeros; se produce în acelaşi timp o răsturnare a raporturilor, căci în subteran publicul, opinia majorităţii sînt puse sub semnul acuzării. Ceea ce-l împinge pe Oreste la crimă nu este o forţă transcendentă, aşa cum nu este nici fatalitatea interioară a pasiunilor sale. Cerul *Orestiei* lui Richardson e lipsit de zei; ei sînt adesea invocaţi, dar slujesc doar ca alibi al personajelor, pasiunilor şi intereselor lor, planurilor de dominare ale unui Egist. Scena tragediei rămîne pămîntul fără nici un amestec din afară. Dar în acest univers lipsit de zei, libertatea umană este totuşi limitată pînă la o anulare totală, excluzînd alegerea. Destinul tragic al personajelor lui Richardson apare imposibil de conceput în termeni de individ, el este definit în termeni de social; e o inerţie a istoriei, ca înşiruire de crime sîngeroase, individuale sau colective, nu prea îndepărtată de accepţia Marelui Mecanism, pe care îl descoperă Jan Kott în dramele istorice ale lui Shakespeare, într-o optică modernă, tributară filozofiei absurdului. Şi atunci cînd individul încearcă să se detaşeze de această maşinărie infernală intervine forţa opiniei comune, obligîndu-l să se plieze normelor şi prejudecăţilor ei. Ea se manifestă într-un sens nefast, destructiv, şi e la polul opus măsurii celebrate de corul tragic al antichităţii. Astfel, dacă Oreste nu-şi asumă „hybrisul" eroic, opinia cetăţii se îndepărtează şi ea de sensul tradiţional. Însăşi repetabilitatea mitică, la care se face aluzie în final, nu primeşte atributele unei recreieri a universului, ci e, dimpotrivă, un ciclu al crimei, o rutină a distrugerii, inevitabilă şi sîngeroasă. Ridicată dincolo de facticitatea evenimentelor, opinia comună se chintesenţiază în ceea ce Richardson numeşte „puterea legendei", termen încărcat la el de nete conotaţii pejorative. Ea controlează existenţa protagonistului sub un dublu aspect, fiind nu numai factor al unui determinism pur istoric. Pe planul tradiţiei literare, ea reprezintă în acelaşi timp fidelitatea faţă de personajul dat, şi general admis ca atare; unghiul libertăţii eroului se măsoară, într-o accepţie destul de apropiată de cea a lui Giraudoux, în posibilitatea de îndepărtare de imaginea-etalon a mitului şi ca şi în cazul dramaturgului francez, se conchide prin constatarea aceluiaşi eşec. Asumarea destinului său coincide astfel la Oreste cu acceptarea rolului tradiţional şi piesa scriitorului american se termină acolo unde începe să vorbească legenda cunoscută dintotdeauna:

*Oreste:* Lumea cere să moştenim pretenţiile părinţilor noştri, să ucidem în numele vechilor iluzii despre noi înşine, să ne asumăm dreptul de a pedepsi, de a face ordine, de a inventa filozofii ca să justificăm ca fiind inspirate cele mai nereuşite momente ale noastre (...) Nu mai pot rezista în faţa acestei puteri. O să mă întorc, o să ucid, şi voi spune că o fac pentru o lume mai bună, căci trebuie s-o spui ca să preîntîmpini nebunia. Şi cînd o să mă adresez mulţimii din Argos, şi o să le spun că actul meu va aduce lucruri mărețe, o să ştiu că doar slăbiciunea mea m-a adus în faţa lor. O să le vorbesc despre zilele de aur ce vor veni şi o să mă laud că crima mea le făureşte; dar o fac protestînd,

o rege Agamemnon. O fac ştiind că nu sînt în stare să creez ceva mai bun."[11]

Dar acest caracter conservator şi în acelaşi timp de o elementară cruzime al opiniei publice devenită destin al eroului tragic în *Risipitorul* nu este postulat ca un absolut. Fiind legată de istoric, opinie a unei colectivităţi supusă devenirii, este ea însăşi transformabilă, şi astfel Casandra îşi poate permite avansarea unor supoziţii, mai mult sau mai puţin profetice, despre un public al viitorului, descins dintr-un alt moment al istoriei, exprimînd alte imperative şi impunînd un nou ideal şi un final diferit pieselor de teatru. Dar asumîndu-şi şi ea, la rîndul ei, rolul de poet popular, sarcina ei *prezentă* nu poate fi decît scrierea unei tragedii şi crearea unui Oreste răspunzînd, chiar dacă după o lungă ezitare, imaginii tradiţionale.

*Orestia* lui Jack Richardson permite o multiplă raportare la teatrul violenţei, aşa cum se conturează el în viziunea lui Martin Esslin[12], precizînd şi lărgind în acelaşi timp sensul „teatrului cruzimii" din concepţia lui Antonin Artaud. Criticul englez ajunge să înglobeze astfel în acest concept aproape toate manifestările genului, tragedia antică ca şi avangarda, excluzînd doar ceea ce Brecht numea teatru „culinar" consumat şi digerat fără vreo consecinţă, produs de amuzament gratuit şi facil.

Este vorba mai întîi — şi forma apare chiar ca cea originară în evoluţia dramei — de o violenţă intrinsecă conflictului, între personaje, amplu ilustrată de greci sau de piesele elizabetane. Desigur, în *Risipitorul,* centrată asupra unor confruntări de idei, există doar unicul moment al uciderii lui Agamemnon, care poate surprinde însă, dat fiind contextul atît de cerebralizat prin insistenţa asupra crimei; chiar dacă ea nu se petrece pe scenă, nu e doar redată, ecourile ei sînt percepute direct în strigătele eroului în agonie pentru ca spectatorul să poată privi apoi chiar securea şi mîinile pătate de sînge. Această violenţă nu apare de altfel gratuită în structura piesei, ea îşi dovedeşte funcţionalitatea, materializînd într-un punct culminant tematica dezbaterii, centrată tocmai asupra acestei probleme a violenţei, ca şi de altfel aproape întreaga creaţie a lui Richardson, obsedată de violenţa individuală sau colectivă, crimă sau război. O lărgire a panoramei permite de altfel descoperirea violenţei ca un leit-motiv al teatrului american, de la Tennessee Williams la Kenneth H. Brown.

Pe lîngă alte forme ale violenţei, Esslin amintea şi o agresivitate verbală, caracteristică a „tinerilor furioşi" întîlnită şi la Richardson, dar într-o variantă mult sublimată prin ironie. Mai interesante apar însă acele ipostaze specific teatrale, implicînd elementele inevitabilului triunghi autor-actor-public, ca materializare a teatrului în spectacol, cum ar fi acea violenţă a autorului, prin personaj, împotriva publicului, ca

---

[11] Jack Richardson, *The Prodigal,* p. 113.

[12] Martin Esslin, *Au delà de l'absurde,* Buchet-Chastel, Paris, 1970, p. 235 passim.

în piesele suprarealiste sau în prima variantă de final a *Cîntăreței chele* de Eugen Ionescu, provocarea deliberată a spectatorilor prin scandal pînă la agresivitatea fizică.

E consemnat pe aceeași linie și fenomenul invers, al violenței publicului împotriva personajelor; Esslin exemplifică prin farsă, unde rîsul spectatorului e în ultima instanță expresia unei distanțări reprobatoare față de universul statuat scenic. La Richardson însă relația personaj — public nu e concepută la modul tradițional ci ea devine evidentă în finalul piesei, ca intervenție directă a privitorului în cazul înfățișat, exprimînd forța modelatoare a opiniei comune față de individ.

În contextul creației dramaturgului american au loc mutații de adîncime în semnificațiile mitului. Interesat nu de o problematică metafizică, atemporală, nu de raportarea umanului la o fatalitate transcendentă, ci de abordarea unor teme sociale contemporane, de demascarea unor mentalități nocive, scriitorul înțelege să-l reorienteze tocmai în acest sens. Cazul lui Oreste îi servește deci tocmai în a pune sub semnul acuzării un sistem social bazat pe violență; problema-cheie a piesei sale va deveni astfel, la o scară eminamente terestră, cea a raportului dintre individ și colectivitatea umană și implicit a responsabilității pe care aceasta și-o asumă față de el, față de actele sale, o demonstrație a faptului că nu poate exista libertate umană decît într-o societate liberă ea însăși de servituți și opresiuni.

Condamnînd atitudini și comportamente generate de un anumit mecanism social, „tragedia colectivă" a lui Richardson răspunde cu prisosință definiției schilleriene a teatrului ca instituție morală, ca școală a conștiințelor.

## JACK RICHARDSON ET LA TRAGÉDIE COLLECTIVE

(Résumé)

L'auteur se propose d'aborder l'Orestie de Jack Richardson du point de vue d'une réévaluation des éléments tragiques. Oreste y devient un anti-héros, et les concepts de hybris et de destin s'en trouvent modifiés. On pose aussi un nouveau rapport entre le spectacle théâtral et son public, ce dernier étant impliqué dans l'action jusqu'à en devenir le principal responsable, dans une tragédie qui se veut „collective".

# A SZÜLŐFÖLD KÉPE JÓSIKA MIKLÓS TÖRTÉNELMI REGÉNYEIBEN

**V. SZENDREI JÚLIA**

Az irodalomtörténész nézőpontjából a műfajteremtés mozzanata asszociálódik a nevéhez. Már a kortársi közvélemény a regény atyjának tartotta, amit az irodalomtörténet is fenntartások nélkül, maradéktalanul átvett. Egy aspektusból, a történetiből nézve, az irodalmi közvélemény Jósikáról valóban a lényegit formálta meg.

Mégis ez a vitathatatlan irodalomtörténeti szerep volt éppen az, ami furcsa módon alakította műveinek életét.

Az irodalomtörténészt amúgyis gyakran éri vád, hogy érdeklődésének a természete, mely mindig a fejlődésre beidegzett s ezért előre és visszafelé is következtet, s a művészi teljesítmény állomásait nemcsak egymáshoz, de az irodalom egészéhez méri, szükségszerűen deformál, mivel értékítéleteit ennek a viszonyításnak alapján kristályosítja ki. Az irodalom történetével foglalkozó szakember számára kétségtelen, hogy a regény kialakulásának nehézkes útján már a kezdeményezők bátorsága is irodalomtörténeti érték. Az előremutató vállalkozás már a gesztusban elismerést és tiszteletet parancsoló akkor is, ha az eredmény nem emelkedik a teljesítmény rangjára, csupán utat egyengető.

Nos a Jósika esetében e tétova előzményekhez viszonyított elvitathatatlan többlet volt az, amiért — mondhatni — előbb történt meg helyének kijelölése a „folyamatban", mint igaz valójának életrekeltése a leghivatottabb tanuk, a regények által. A korszakos irodalomtörténeti szerep mögött később már nem is igen keresték a regényíró művészi üzenetét. Ez a fordított értékelésrend magát a szépírót fedte éppen el. Így a nevéhez tapadó megállapítások idővel tankönyvekbe merevített sablonokká koptak, jelentésük lassan üressé, tartalmatlanná vált. Elmondhatjuk, hogy Jósika valódi énje ettől a felemás életbenmaradástól tulajdonképpen „másodszor halt meg" fizikai halála után. Ma a nagyközönségtől elfeledve éli a maga irodalomtörténeti életét.

Pedig éppen a jelentős irodalomtörténeti szerep tudatában válik elengedhetetlenné és jogosulttá annak mérlegelése, hogy vajon csak ez az egy nézőpont mutat-e érdemlegeset róla? Vajon regényei valóban csak a hosszú és tétova kísérletezésekhez mérve jelentenek-e többletet és értékeik is csupán csak ebben az összefüggésben mérhetők-e? Maga az életmű kínálja a nemleges feleletet. Túl a történeti mozzanatokon, e regények egyben olyan értékek foglalatai, melyek mélyen emberi érdeket támasztanak.

Ezt a maradandóságot mindössze egy, de lényeges vonásában kívánjuk megragadni itt: éspedig az írói magatartás mindenkori korszerűségében: a másoktól megkülönböztető saját lényeg vállalásának, a másféleségnek a tudatában, az igazi értéket egyedül teremteni képes belső függetlenségben.

Amikor Jósika 1836-ban az Abafival „betört“ az irodalomba, az igazi regény nagy élményét egy akkoriban európaszerte elterjedt és divatos műfajjal, a történelmi regénnyel adta meg a magyar közönségnek. A francia forradalom és az azt követő történelmi események, melyek politikai formációk tömegét alakították ki és süllyesztették el rövid idő alatt, népek társadalmi berendezését formálták át, egy olyan új világnézeti tájékozódást alakítottak ki maguk után, melyben a társadalom legkülönfélébb csoportjainak napi szükségletévé vált, hogy a történelmi fejleményekkel szembenézzenek. Ennek az új világnézeti tájékozódásnak már csak természetes következménye volt az, hogy a történettudomány kidolgozta a „történelmileg fejlődő“ társadalom tudományos tételét, az irodalomban pedig megszületett és európaszerte divatossá vált a történelmi regény. A múltba vagy a távoli kultúrákba való belemélyedés olykor szinte járványszerűvé vált, s a tájak, hangulatok, érzések divatja a múlt megidézésében öltött alakot. Valamennyiök közös őse a „skót mester“ Walter Scott, a romantikusok „atyja“ volt.

Jósika hosszas külföldön tartózkodása nem hagy semmi kétséget afelől, hogy ismerte ennek a műfajnak népszerű és közkedvelt változatait. Hisz az akkori Európa két kultúrközpontjában, Bécsben és Párizsban, ezredének állomáshelyein az egykori fiatal katonatiszt számára nemcsak a nagyvilág nyílt meg, nemcsak a színház kiapadhatatlan hatása hagyott benne nyomot, hanem a könyvek is. (Németül, franciául, olaszul olvasott.) Ezt később emlékiratában meg is örökíti[1].

Elmondhatjuk, hogy az Abafival, majd ezt követő regényeivel a kor áramába kapcsolódott be s mint ilyen, európai jelenség.

Csakhogy mégsem a nyugateurópai regény ízlésbeli diktatúrája érvényesül ebben a tájékozódásban. Ellenkezőleg. Jósika úgy szoktatta olvasóját mindahhoz, ami európai, hogy közben felszabadult annak kulturális fölénye alól. Nem másolta amit készen kapott. A kor áramába való igazi bekapcsolódás éppen az attól való megkülönböztetettség, a másféleség, a saját lényeg tudatos vállalásában jelölhető meg igazán. Abban, hogy önmaga akart maradni, nem hasonlítani akart. Ennek a nem sznobisztikus, hanem korszerű és ma is időszerű írói magatartásnak egyik vetülete a helyhez való mindenkori ragaszkodás volt, ahonnan származott.

Az Erdélyben született Jósikát (Tordán született 1794 április 28-án) mélyen bensőséges kapcsolat fűzte a szülőföldhöz. A gyermeki emlékek tárházában életre szóló élményt jelentettek a szülői ház és az erdélyi táj képei: maga a szülőhely, Torda, mellette Ófenes, Bilak, Mihálcfalva, majd Szurdok és Branyicska, s végül pedig a szeretett város, Kolozsvár egészítik ki a miliőt, mely körülvette. Bilak a rezidencia rendezettségével hatott, Mihálcfalva inkább a népi hiedelemvilágot hozta közelebb hozzá. Ófenest meg a regényesség jellemezte, hátterében a hosszú hegylánccal, közelében a Csicsallal, a szentlászlói tölgyeserdővel, a távoli havasokkal,

---

[1] Jósika Miklós, *Emlékirat*, Pest, 1864, II. k., 184.

a létai várrommal s alatta a Jára vizével. A Hátszeg melletti Branyicska és a Zsibó közelében fekvő Szurdok pedig leginkább a néppel való ismerkedést és az ahhoz fűződő mély rokonszenvet kínálták. Nem egy művében a környéken lakó román népből választotta hőseit.

Alkotói emberi vonásait még inkább kirajzolja az a tény, hogy túl ezen az élménykörön a népnevelés képviselője volt; Szurdokon román elemi iskolát alapított[2].

Életrajzírói egyöntetűen hivatkoznak Erdély tájaira, épületeire s az azokból áradó ihletésre. Műveinek világa mélyen összefügg ezzel a szubjektív vonzódással.

A szépíró személyes hitelével így vallott erről élete végefelé írt emlékiratában: „Ha első ifjúságomban már valami általam is alig sejtett költőiség honolt keblemben, ha a képeket, melyek jöttek és tűntek a képzelet prizmáján át tekintettem; ennek oka az, hogy a klasszikusok olvasása s tanulmányozása mellett... egész első ifjúságom a természet tündérszép képei közt s körözetében fejlett ki"[3].

A szünidőben gyakran felkereste a várromokat és kíváncsian fürkészte a róluk szóló mondákat, vagy a nép száján, élő, a régiség homályából felelevenedő, titokzatos atmoszférájú mesei anyagot. Szívesen használta fel a szájhagyományoknak ősi motívumait, melyek leggyakrabban a Mihálcfalvi nép ajkáról hangzottak el[4].

Az őt körülvevő természeti miliőnek a karaktere a maga expresszív szélsőségeivel, „hol vadabb, hol szelídebb havasaival, sasok és medvék tanyájával" a romantikus természetélményt erősítette fel, mely a szenvedélyekkel telített, intenzív, magas hőfokú életet kereste a természetben is. A Jósika-regények artisztikumát csak növelte, hogy mindez a személyes hitel erejével hatott. Amikor Jósika bemutatja például a havasok világából égretörő Ciblest, mellette a Törcsvári szorost, majd a Máramarosi havasokat a *II. Rákóczi Ferenc*-ben, akárcsak a Szent Anna tavat a *Jósika István* lapjain, akkor a szerző sajátosat megragadni tudó tehetségének hódolunk, melyben a tartós benyomások úgy keverik alakító módon a színeket, hogy a leírások nem maradnak pusztán érdekfeszítő és színes kulisszák. Az annyira óhajtott „couleur locale" a fenség és titokzatosság ellenére is valóban helyi színezet, nem csupán a történeti „beszélyek" zordon szikláinak, erdei lakjainak szokványos bedíszletezése:

„Közelítsük meg Cziblest, a regényes Erdély ezen ősz hegybálványát, mely vállain emeli az ég boltjait s zúzos homlokán, mint gránittáblán, századok mohos számai vannak följegyezve...

---

[2] *Uo.*, IV. k., 99. Műveinek román vonatkozásairól lásd Engel Károly, *Román vonatkozások Jósika Miklós életművében.* Nyelv- és Irodalomtudományi Közlemények, I/1966, (X. évf.) 17—29.

[3] Jósika Miklós, *Emlékirat*, II. k., 4.

[4] Vö. Jósika Miklós, *Abafi*, Pest, 1851, 299; *A csehek Magyarországban*, Budapest, 1905, I. k., 223; *II. Rákóczi Ferenc*, Budapest, 1909, I. k., 98, II. k., 103, 218, 219, II. k., 50. és 98. jegyzet.

Tél van, zúz födi a rengeteget; az erdők megőszültek. Alant a szakadások mélyeiben, elévült hórétegek, avartól barna vonalakkal, melyek az évek számait tanúsítják, hevernek egymáson ...
E halottias tekintetű, néma tájkép nincsen minden élet nélkül...
A nap most érte el a havas gerinceit. Szűz sugárai rózsapárázatok közt főttek a csúcsok élein; míg a magas fenyvek csipkefödött lombjai felszikráztak, s az egész vidék álmából felmosolyogni látszott...
Közel e kis tanyához redves fatörzsök emelkedik, melynek százados sudarát tűz és idő öblözték ki.
Ily idősenyvedt törzs e vadonban nagy fényűzésű czikk: a havasok palotája, a kényelem tetőpontja; s csak midőn az idő szeszélye jegesztő fagy helyett, vízterítőkben szakad a fellegekből, vonul a cziblesi kecskeőr ily menhelyekbe"[5].
A Szent Anna tavát pedig a következőképpen varázsolja elénk: „... A köd oszladozni kezdett: halkkal, mint nehézkes éji öltöny, hullámzó rétegekben türemlett mindig lejjebb és lejjebb, míg a hold szakadozó hullámok közöl előtünedezett...
Mélyen... mint véres tükör, melynek közepe feketébe olvadt, — ragyogott fel a szent Anna tava, nyugodva hullám és fodor nélkül meredek bérckeretében, mint tojásdad tengerszem, mely özönkori áradásokból maradt itt, óva intvén az emberfiát, miképp egy élő égi vándor felett tanyázik, melynek szeszélyei korántsem apadtak még ki s egykor jó kedvében könnyen felforgathatja az emberi kéz üreghalmait. A tó kerülete háromnegyed órányi...
Késő éjfélkor, midőn a hold e csendes tónak tükrébe tekint s a magasból számlálja meg benne csillagtáborát; mikor a fenyvek fűszerét hordva szárnyain, e tengerszem üvege fölött ezüst fodrokat lehell az esti szellő s amott a tóba benyúló párkányokon egy tévedt vándor tüzet gyújtott az őszi avarból s elöntve vérlehelletétől, a néma tóra tekint, míg itt-ott a fenyvek éjéből... a nyáj csengői zengenek: lehetetlen, hogy szíved ne táguljon...[6]
Vagy amikor Kolozsvár régi, hajdankori arculatát idézi meg az Abafiban, Jósika a konkrét megjelenítés gazdagságával atmoszférikusan is hiteles képet teremt.

„A hidelvét s a sz. péteri külvárost kivéve, mellyek gyéren hintett egyszerű falusi épületekkel vonultak el a kapukon kívül, a többi külváros még nem létezett. A várost környező hegyek sűrű erdőkkel borzadtak az ég felé. A kis Szamos óriási ezüst kígyóként hajlongott réteken, szántóföldeken s berkeken keresztül, s egész csillámló menete födetlen, látható volt. A körüle virító természet, erőteljes ifjú zöldében, regényes bájt hinte maga körül. A város és Kolozs helysége közt tágas hézag terült, a Tordakapun kívül szinte semmi épület sem látszott még.

Pusztán s fenyegető homlokkal, előre nyújtott paizsként könyöklötték sötét koczkákból emelt falak körül, mellyeknek rovátkos galléra nem

---

[5] Jósika Miklós, *II. Rákóczi Ferenc*, Budapest, 1909, I. k., 4—6.
[6] Jósika Miklós, *Jósika István*, Budapest, 1901, II. k., 196—197.

állt védtelen s rajtalan, mint jelenben. A falakat széles árok övedzé, s védék izmos négyszegü tornyok, keskeny lövő nyilatokkal ellátva; felvonó hidak vezettek a szeszélyes alaku kapukon keresztül a vár kebelébe, mellynek elejét leeresztésre kész, hegyes aljú rostélyok foglalák el. De induljunk a magas, négyszegü bástyától védett, sötét Magyarkapun be. A jobbra balra vonuló házak nagyobbára hamuszínű s fehér koczkákra vannak festve, néhányat kivéve, mellyeken vagy kiáltó színeik tünnek ki, vagy avult egyszínű meszelés látszik. Kövezet nincsen, de az utcza jól ki van porondozva; a házak mellet itt-ott magas jegenyék s nyárfák vonulnak fel, melyek közül feketéllik, szürkül, vagy fehérlik a magas zsindely- vagy deszkafödél. Csak két magasb ház van az egész utczában egy-egy emeletes: az első közel a kapuhoz jobbra, s másik balra, az utczának dereka táján, a Közép-utczába vezető sikátor szögletében, egyenetlen izlésnélküli faragásokkal terhelt ablakokkal, mellyekből ez uttal két cselédfő nyulik ki, le-lehajolva a tér felé tóduló néphez"[7].

Ami a képi megjelenítés rá jellemző módját illeti, hitelessége mindég a látvány megragadásának igényében, s valószerű láttatásában ölt alakot. Környezetet bemutató képeiben — az idézetekből is kitűnik — a tárgyias elemek azok, amelyek dominálnak. Itt a látványt rögzítő mozzanatoknak túlsúlya van. Ez nemcsak a részletmozzanatok kidolgozásának az igényében jelentkezik, hanem abban is, hogy a tájat ábrázoló részletelemek úgy kapcsolódnak egymáshoz, ahogyan az a tapasztalati világban megszokott.

Azt mondhatni, hogy Jósika a megjelenítésnek ezzel a módjával a zsánerfestészet eszközkezeléséhez közelít. Környezetrajzaiban a szemléleti elemek elrendezése eleve olyan, hogy az érzékelhetővel elsősorban nem a látvány hangulati erejének a visszaadására, mint inkább *a látvány érzéki reprodukálására, a láttatásra* törekedik. Mintha érzéki erőben akarna a festészettel versenyre kelni, akár úgy, hogy a színkezelése válik kiemelkedő, domináns elemmé, akár úgy, hogy nem annyira a színkezelés emlékeztet a festészet eszközeire, mint inkább a belső elrendezés, a kontúrok meghúzása, a kirajzoltabb kép a leírásban is. Annál izgatóbb erőfeszítés ez, mert az esztétikának Lessing óta talán máig eldöntetlen kérdése maradt, hogy érzéki erőben is versenyre kelhet-e az irodalom a festészettel, mint a művészet egyik ágával, vagy inkább csak hangulatiban?

Ez a helyhez való mindenkori ragaszkodás, a szülőföldnek a személyes és atmoszférikus hitel erejével ható képein túl, egy mélyebb, tematikai és szemléleti szinten is érvényesül.

Bár a hazai életanyag epikus megjelenítésének az ő számára nem voltak előzményei, Jósika ennek ellenére nem a Nyugat-Európában elterjedt történelmi regények valóságához és szemléletéhez szabott regényt teremtett, hanem olyant, melyhez a sajátosságnak, a megkülönböztetett-

---

[7] Jósika Miklós, *Abafi*, Pest, 1851, 38—41.

nek a tudata adta meg az alapvető impulzusokat, s ebből következően mindenkor a hazai életigényeket fejezte ki. Ez a tartós életanyag regényeiben mindenekelőtt a hazai történelmi múlt. De egyáltalában nem mellőzhető, mivel írói beállítottságának a jellegét határozza meg, hogy mit és hogyan választ ki a múltból okulásul.

Regényeinek ismeretében elmondhatjuk, hogy különös előszeretettel kereste fel az ellentétek közt feszülő és válságokkal terhes korszakokat, melyekben a történelmi körülmények eleve kínálták a harcot is vállaló közéleti cselekvés kiemelésének és konkrétizálásának a lehetőségeit. Erdély történelmének a XVI. század utolsó éveire, és a XVII. század elejére eső erőszakos térítésekkel, anarchiákkal, trónféltéssel és kegyetlenkedésekkel terhes szakaszai voltak azok, amelyekből előszeretettel merített és maga-formálta világot épített fel az alkotó szándék. Báthori Zsigmond, majd Gábor uralkodásának rettegett, zsarnoki időszaka tartósan hordozza, három regénye számára is, (Abafi, Jósika István, Az utolsó Báthori) a megfelelő témát s képezi ezeknek a regényeknek a térbeli és időbeli keretét. Ezeknél még nagyobb szabású, egy egész társadalomra kiterjedő küzdelem bemutatásának a lehetősége gyújtja fel írói képzeletét pl. a *II. Rákóczi Ferenc*-ben, melynek egyenesen egy szabadságharcos korszak a történelmi élményköre. Mindenikben a küzdelem, pontosabban a közérdekűvé emelt küzdelem az alapvető regényépítő elem. A *tettrekészség* eszménye az, ami Jósika egész írói gondolkozását áthatja. Ennek tartós élménye formálja a szabadságharc előtt írt történelmi regényeit. A követendő példaképet, a serkentő eszmét mindég ebben a küzdelmet vállaló emberben mutatta fel. Hősei nemcsak magánéleti, hanem közéleti, sőt a II. Rákóczi Ferencben forradalmi cselekvésükkel érvelnek Jósika „erkölcstana“ és történelemszemlélete mellett. A 30-as évek haladó törekvéseinek az időszakában, sőt az 1848-as forradalmat érlelő és közvetlenül előkészítő korszakban ennek a közélet síkján harcot is vállaló merészségnek a hírdetése súlyt kap és hivatást tölt be. Jósika tisztában volt azzal, hogy az ő nemzedéke döntő cselekvések időszakát éli. Ő maga is részt vett az 1848-as forradalomban. Regényeinek egész témavilága éppen e sajátos szükségleteknek és igényeknek az írói felismeréséből fakadt.

Regényeinek elképzelt világában a küzdelem alapvető regényépítő elem. Kompozícióinak gyújtópontjába rendszerint valami nagyszabású vállalkozást emel, s körülötte több szálra fűzött történéssorban, változatos helyzet és epizódfűzérekben vonultatja fel a képzelt és történelmi szereplők egész sorát. A cselekményesség, az ötletgazdag, fantáziát foglalkoztató történetek jellemzik műveit. A kalandos, olykor bizarr mozzanatok változatait teremti meg, ezeket halmozza, tempójukat pedig a drámai mozgalmasságig is fokozni tudja. Képeinek váltogatásában, ritmusában még filmszerű lehetőségekkel is él.

De ebben a dinamikus eszközkezelésben, a megrendítő, izgalmas és több szálon futó történetet, melyet *Erdély történelmi múltjá*ba vetít, a „storyt“ nemcsak összeütközéssé, vagy nyílt harccá fejleszti, hanem

az expresszív eseménysorban az erős sarkítás romantikus művészi gyakorlatával az okok és viszonyok rendjét ugyanakkor úgy formálja, hogy az összecsapásokban múltat és jelent, tegnapot és mát, avulót és ígéretes jövőt feszít egymásnak. Nagyszabású akciói így kapnak történelmi távlatot.

A morális erőt, mely az ő szemében a közéleti cselekvéssel jelentett egyet, Jósika nem akármilyen oldalon, hanem a mindenkori történelmi igazság oldalán, a folytonosságban mutatja fel. Regényeiben a kiépített helyzetsorozatok a történelmi mozgás irányába mutatnak, ahol az avulóra, a pusztulóra, mely a szóban forgó regények mindenikében a zsarnoksággal jelentett egyet, mindég egy továbblépés felel. Erkölcsi felsőbbrendűség és történelmi igazság ezért nála mindég egybeesik. A szülőföld hagyományainak az ápolása így válik regényeiben éltetőelemmé. Ezért képes túllépni a puszta kaland szorongató izgalmán, mint egyszerű „életpótlékon" és ezért tudja emberi üggyé mélyíteni, emberformálóvá emelni a művészi szándékot.

Nem egyszer tiltakozott önérzetesen, ha magyar Scottnak nevezték[8]. Nem volt merő hiúsági kérdés ez a tiltakozás. Regényei bizonyítják, hogy abból a büszke felismerésből fakadt, hogy bár mindkettőjüknél történelmi válságokból nő ki a tematika s a regények világa ellentétes erők összecsapásának a tere, a kettejük regényei mégis merőben különböző indítékok és végkövetkeztetések foglalatai. Amikor Jósikánál múlt és jelen találkozásának a tanui vagyunk, akkor a korszerűtlent mindég a hatalmi téboly, a zsarnoki elnyomás képviseli, ami egyszersmind minden emberi tartást is nélkülöz. Amikor Scottnál csapnak össze történelmi erők, egy merőben más felismerés ölt emberi sorsokban testet, aminek taglalására itt most nem vállalkozunk.

Ami Jósika múltidézését illeti, abban az volt a döntő mozzanat, hogy megértette: mit igényel a múltból a jelen. De ez az éltető hagyományigény egyszersmind egy hitelesebb hagyományismeret igényével párosult. A múlt üzenetét ezért volt képes az emberformálás perspektívájába állítani és a szülőfölddel való elkötelezettsége ezért hordoz magában emberi érdekű tartalmakat.


## IMAGINEA PĂMÎNTULUI NATAL ÎN ROMANELE ISTORICE ALE LUI JÓSIKA MIKLÓS

(Rezumat)

Studiul examinează un aspect specific din opera romancierului maghiar Jósika Miklós: imaginea pămîntului natal în opera acestui scriitor. Atenţia autoarei este îndreptată asupra caracteristicelor specifice din opera lui Jósika, care îl deosebesc de W. Scott. Din această analiză se evidenţiază că Jósika, cu toate că a fost influenţat de W. Scott, este un artist original. Originalitatea lui arătîndu-se tocmai în prezentarea, evocarea imaginei pămîntului natal.


---

[8] Jósika Miklós, *Emlékirat*, IV. K., 118—119.

## КАРТИНА РОДНОЙ ЗЕМЛИ В ИСТОРИЧЕСКИХ РОМАНАХ ЙОШИКА МИКЛОША

(Резюме)

Автор занимается специфическим аспектом творчества венгерского романиста Йошика Миклоша — картиной родной земли в творчестве этого писателя. Автор уделяет внимание характерным чертам творчества Йошика Миклоша, отличающим его от В. Скотта. Автор выявляет тот факт, что Йошика, хотя и испытал влияние В. Скотта, является самобытным писателем; его оригинальность выражается как раз в изображении картины родной земли.

# UN CÎNTEC DE NUNTĂ RITUAL

**ION ȘEULEAN**

Încercam într-un alt articol[1] să detașăm cîteva dintre funcțiile și semnificațiile „bărbieritului mirelui“ ca moment ritual al etapei pregătitoare de dinaintea cununiei. Încadrat unei serii secvențiale, în interiorul căreia actele se succed după legi de comportament ritual prestabilite, „bărbieritul“ pare să evidențieze preponderența riturilor separatorii în fața celor de integrare, deși nici acestea din urmă nu sînt de neglijat.

Deosebeam apoi, pornind de la complexul de practici, de la succesiunea secvențelor ca și de la alcătuirea grupului de actanți, manifestarea simultană dar și complementară a trei nivele: unul etnografic, dat de desfășurarea propriu-zisă a faptelor, altul conceptual-semantic, asigurat de conjugarea în sistem a semnificațiilor pe care le degajă suita de acte, gestul etc. și, rezultat al primelor două, un nivel emoțional, provocat de receptarea momentului, de capacitatea de implicare a asistenței în ceremonial, în atmosfera ritualică.

Dată fiind polivalența fenomenului, va trebui, în tentativa noastră de a-i releva integral dimensiunile, să luăm în considerare natura sincretică a faptelor de cultură populară. Într-o asemenea împrejurare, practica folclorică, gestica și mimica, acceptarea convenției psihologice, comportamentul codificat al actanților, în sfîrșit, textul și linia melodică se suplinesc reciproc întru revelarea tuturor sensurilor și conturarea multidimensională a fizionomiei momentului respectiv. Am vrea să subliniem deci că textul și melodia, percepute ca unitate organică, au în economia unor astfel de momente, așa cum se întîmplă peste tot în poezia obiceiurilor, un regim egal cu cel al practicii, gestului sau mișcării de dans, de componentă a unui angrenaj menit, prin sincronizarea tuturor ansamblelor să comunice și să facă inteligibil un mesaj. Direct legat și determinat într-o măsură apreciabilă de relieful etnografic, textul folcloric poate să depășească statutul unui comentariu verbal și, ca modalitate de exteriorizare a unui univers mental și psihologic, să potențeze prin unele performanțe estetice mesajul transmis, să influențeze calitatea acestuia și, în consecință, să-i accelereze receptarea de către colectivitate.

*

Momentul „bărbieritului mirelui“ și, odată cu el, cîntecul aflat în atenția noastră, are o răspîndire regională limitată la ținuturile de dincolo de munți (Oltenia, Muntenia și Moldova, îndeosebi). Există însă motive care ne determină să presupunem că într-o epocă mai îndepărtată ele au constituit o prezență ritualică și au circulat deci pe întreg teritoriul românesc[2]; cu timpul au dispărut complet din unele zone, iar

---

[1] Ion Șeulean, *Un moment ritual din ceremonialul nunții: „bărbieritul mirelui“*, în „Buletin științific“, Seria A, Filologie, Pedagogie, Marxism-leninism, vol. IV, Baia-Mare, 1972, pp. 159—166.

[2] Vezi Dumitru Pop, *Folcloristica Maramureșului*, București, 1970, p. 14.

în altele s-au menţinut doar sub forma unor palide şi neînsemnate vestigii. În ţinuturile transilvănene, de exemplu, „bărbieritul" a fost îndepărtat din structurile ceremonialului de extinderea altor momente („punerea vîstrei", „făcutul penei") care au şi preluat unele funcţii şi sensuri ale acestuia. Este lesne de admis că în astfel de condiţii, cîntecul liric a împărtăşit destinul ritual al momentului de care era ataşat.

Interpretată de către lăutari pe timpul cît durează rasul tradiţional, piesa pe care o avem în atenţie cunoaşte şi consemnări[3], unde fie doar fetele şi nevestele, fie întreaga asistenţă îi cîntă versurile, atestînd un stadiu mai vechi din istoria obiceiului.

În ce priveşte structura repertoriului care ţine de „bărbierit" se cuvine să notăm că studiul atent al textelor ca şi analiza surselor bibliografice arată faptul că avem un singur asemenea cîntec ritual cu o structură motivică riguroasă şi cu o problematică impusă de însăşi înfăţişarea momentului care l-a generat. Restul producţiilor întîlnite cu acest prilej au fost atrase în repertoriu dinspre alte compartimente ale creaţiei populare. Ele au fost integrate momentului deoarece consunau cu atmosfera creată de acesta, ba mai mult, în cazurile de performanţă artistică, o puteau chiar potenţa. Erau interpretate, astfel, cîntece de dor şi jale, de soartă şi noroc, de înstrăinare, de dragoste capabile fiecare din ele să dezvăluie sau numai să nuanţeze o dimensiune a secvenţei ceremoniale, a atmosferei întreţinute de practicarea „bărbieritului". Acolo unde cîntecul ritual a pierdut teren sau s-a renunţat la el, textele evocate au început să-i preia parţial sau total funcţiile, să fie simţite şi interpretate ca atare.

O trecere în revistă a relativ puţinelor variante care au fost culese pun în evidenţă cîteva motive ce revin constant, imprimînd textului o anumită ţinută ideatică şi, de asemenea, o structură compoziţională cristalizată, aproape fixă. Acestea ar fi, într-o formulare aproximativă: a) raderea bărbii „holteieşti" şi înlocuirea ei cu cea bărbătească, b) supralicitarea virtuţilor vieţii libere de flăcău şi c) creionarea existenţei viitoare, de om însurat. La acestea, socotite de noi fundamentale, se adaugă în variantele întîlnite alte motive, reduse ca număr care, însă, se subsumează celor mai sus numite. Şi care au putut proveni mai tîrziu, împrumutate fiind de la alte specii. Iată, în varianta Fira apare motivul elogiului mirelui, apoi cel al despărţirii feciorului de a-i săi şi, ca o deplasare dinspre cîntecele adresate miresei, motivul înstrăinării de casa părintească:

L-am gătit de mînăstire
Şi i-am pus numele mire,
L-am gătit de cununie,
Ca să-şi capete soţie,
Şi soţie şi nevastă,
De noi să se despărţească.[4]

---

[3] T. T. Burada, *Datinile la nunţi ale poporului român din Macedonia*, în „Revista pentru istorie, archeologie, şi filologie", An. I (1883), Vol. II, Fasc. II, p. 417.

[4] Gheorghe Fira, *Nunta în judeţul Vîlcea*. Cu raport-prefaţă de Constantin Brăiloiu, Bucureşti, 1928, p. 19.

Asistăm aici la o încălcare de teritorii lirice, de dată mai recentă, care s-a putut produce atunci cînd cîntecul „la bărbierit" a început să-și piardă profilul specific în conștiința și memoria purtătorilor de folclor.

Problematica acestor cîntece, strîns legată și determinată de motivele enumerate mai înainte, nu se distinge printr-o prea accentuată bogăție. „Aspectele tematice" nu sînt numeroase, centrîndu-se, în principal, pe ideea despărțirii tînărului de viața de flăcău și pe îmbrățișarea celei de om însurat, de gospodar, cu tot cortegiul de consecințe pe care îl atrage după sine hotărîrea aceasta:

Pusei briciu-n bărbioară,
Mi-a căzut o lăcrimioară
Și mi-a căzut drept pe piept,
Mă despart de tineret.[5]

sau:

Mire, mire, bucuros
Să te facem mai frumos.
Rade-ți barba holteiască
Și-o ia pe cea bărbătească.[6]

Poetul, precum se vede, știe să dramatizeze, stăpînește arta dozării efectelor pentru a stîrni rezonanțe în sufletul celor care participă la ceremonial. Lucrul acesta e înlesnit și de faptul că terenul necesar receptării, condiția psihologică a audienței textului și melodiei preexistă precedînd momentul în cauză. Preluarea este ușurată și de concursul pe care și-l dau ceilalți factori implicați în structurile momentului (gestică rituală ș.a.).

Pentru a sublinia ideea ruperii de ceata de feciori și, mai apoi a integrării individului în noul mod de existență, poetul popular procedează, sub raport compozițional, la crearea a două tablouri contrastante trasate din linii apăsate, ca în aceste variante din *Nunta la români* a lui S. Fl. Marian:

S.1
Frunză verde, măr uscat,
Pîn'ce eram ne-nsurat
Aveam cal de călărie,
Haine bune de-mbrăcat
Și mîndre de sărutat.

S.2
Dar dacă m-am însurat
Calul pe mălai l-am dat,
Perușoru pe secară
Doar mă scoate în primăvară.[7]

și:

S.1
Iubii fete și neveste
O sută și cincisprezece
. . . . . . , . . . . .
Cînd iubeam eu la copile
Eram voinicel la fire.

S.2
Iar acuși m-am însurat
Multă dragoste-am stricat,
N-am stricat numai pe-a mea
Și-am stricat pe-a multora.[8]

---

[5] Ion Apetroaie, *Ritual de nuntă (Petricani-Neamț).* Structură folclorică; inf. Ruxandra Gh. Apetroaie, satul Tîrpești, com. Petricani, în Ioan Meițoiu, *Spectacolul nunților*, București, 1969, p. 262.

[6] *Nuntă la Ivești (Vaslui),* Comunicată în comuna Ivești-Vaslui ,de către Gheorghe Gh. Vișan, (t.m.), în Ioan Meițoiu, *Op. cit.*, p. 105.

[7] S. Fl. Marian, *Nunta la români.* Studiu istorico-etnografic, București, 1890, p. 301.

[8] P. I. Gilorteanu, *Un obicei de la țară,* în „Țara nouă", An. IV (1877), Nr. 5, p. 317; Apud S. Fl. Marian, *Op. cit.*, p. 304.

sau:

S.1
Foaie verde ş-un dudău
Bine mai trăiam flăcău,
Încălicam calul meu
Şi plecam unde vream eu.

S.2
Dar acuşi m-am însurat,
Grija casei am luat.
Busuioc verde pe masă

Rămîi, maică, sănătoasă
Dacă n-ai fost bucuroasă
Să fii cu fecior la masă.[9]

Aproape fiecare variantă se rezumă la aceste două secvenţe, la crearea antitetică a două imagini distincte, opuse semantic. Prima este cea a vieţii de pînă la căsătorie, rememorată afectiv. Desenată în tonuri luminoase, ea reţine elementele esenţiale ale vîrstei prenupţiale care se organizează în jurul unui lait-motiv, al unei idei axă: libertatea deplină de mişcare, viaţa lipsită de constrîngeri. Este o existenţă care-şi extrage seva din credinţa în puterile dragostei şi în limitele căreia se află la mare cinste atributele voiniciei. Însemnele vieţii de flăcău apar pretutindeni în cîntecele de această factură. „Traiul bun", „voinicia" („eram voinicel la fire"), şi, mai cu seamă „mîndrele" ajung aproape pe locuri comune ale imaginii pe care o realizează poetul popular. Schiţată din cîteva linii sigure, se luminează astfel o biografie, a tînărului neînsurat, căreia prin îngroşarea deliberată a unor tuşe, prin aglomerarea de elemente şi, îndeosebi, prin sugestia creată de aceste modalităţi (altfel versurile se caracterizează prin economie de mijloace propriu-zis stilistice), i se imprimă o aureolă aproape eroică. E prezent aici un procedeu foarte bine stăpînit şi regizat de creatorul anonim. Creîndu-se imaginea unui model existenţial net superior la care tînărul renunţă cu bună ştiinţă sau la care trebuie să renunţe, poezia avansează dintr-odată ideea iminenţei nunţii, a necesităţii parcurgerii acestei etape. Prin urmare, este transferat în plan poetic un nucleu al mentalităţii populare, un crez despre împlinirea umană. Procedînd în felul acesta, poetul dramatizează, am zice programatic, ceea ce face ca momentul „bărbieritului", importanţa sa, adevăratele sale semnificaţii să fie mai bine pătrunse de către cei ce-l înconjoară pe viitorul mire. Indirect apoi, dar în unele variante şi explicit, se face un elogiu al tînărului, care în clipele acelea precum şi-n zilele următoare se află în centrul atenţiei generale întrunind atributele celui *ales*.

Secvenţa a doua aduce o schimbare radicală de tonalitate şi de atmosferă. Umbrele sînt vizibile şi distonează sensibil cu luminile primei secvenţe. Tabloul, abia trasat dealtfel, are alte nuanţe încercînd să surprindă în formule concentrate esenţele traiului de după căsătorie, dimensiunea sa intimă şi, în acelaşi timp, dramatică.

---

[9] D. Ştefănescu, *Studii asupra literaturii populare*, în „Lumina pentru toţi", An. IV (1888), Nr. 7—8, p. 231; Apud S. Fl. Marian, *Op. cit.*, p. 304.

Trecerea de la o secvenţă la alta şi, paralel, schimbarea de planuri se obţine printr-o întoarcere bruscă marcată, între altele, şi de prezenţa conjuncţiei adversative.

Cîteva exemple:

a) Dar dacă m-am însurat
b) Iar acum m-am însurat
c) Dar de cînd m-am însurat
d) Dar acum m-am însurat

Viaţa de om însurat e imaginată ca fiind plină de griji, dominată de restricţii şi tulburată de renunţări repetate: „Gîndurile m-au luat"; „Grija casei am luat"; „Multă dragoste-am stricat", categoric discordantă faţă de cea de pînă atunci. Nu lipsesc din unele variante nici acordurile de document social, ecou al unei situaţii istorice concrete, care amintesc de lumea cîntecelor de oprimare de unde, pare-se, s-a putut opera decuparea unor versuri ca cele pe care le transcriem în continuare:

Că nevasta multe cere,
Cere sare şi mălai,
Intri-n casă, n-ai de trai.[10]

Dincolo însă de reflexul unor asemenea realităţi, îngroşarea şi aici a conturelor, fireşte cu altă intenţionalitate decît în prima secvenţă, ascunde nişte mobiluri de coloratură etică, uşor didacticistă chiar. Prin intermediul a două-trei sintagme se jalonează nişte traiecte de comportament în cadrul noii celule sociale care este familia: grija casei, dragostele stricate, frămîntările şi necazurile care vor veni. Şi, peste toate, consideraţia cu care trebuie privit evenimentul, gravitatea şi seriozitatea cu care se cuvine a fi abordată căsătoria.

Raţiunile de ordin artistic trebuie şi ele luate în seamă. Versuitorul popular apelează la contrast şi la îngroşarea liniilor pentru a declanşa şi în acest fel emoţia asistenţei. Spuneam că de la secvenţa întîi la a doua asistăm la o alternare de planuri a căror opoziţie este marcată de conjuncţia adversativă. Schimbarea de planuri aduce după sine înlocuirea timpurilor verbale, care are efecte neaşteptate asupra a ceea ce comunică textul poetic. Utilizarea imperfectului în secvenţa primă şi a perfectului compus în cea de a doua nu este făcută de loc întîmplător. Imaginea tinereţii exuberante şi îndestulătoare în satisfacţii se întregeşte din acţiuni introduse prin imperfecte: „eram flăcău"; „aveam cal"; „iubeam la copile"; „plecam unde vream eu", fapt care, avînd în vedere momentul aducerii aminte — *acum* — înseamnă rememorare afectivă, trăire

[10] *Nuntă la Sarai (Hîrşova-Dobrogea)*, Comunicată în comuna Sarai-Hîrşova, de către c. Gh. Tudoran, (t.d.), în Ioan Meiţoiu, *Op. cit.*, p. 250.

intensă, or aceasta augmentează starea de regret după lucrurile duse pentru totdeauna şi, implicit, gradul de impresionabilitate pe care trebuie să-l atingă cîntecul. În secvenţa următoare, deşi căsătoria nu s-a finalizat aflîndu-se încă într-un punct al etapei pregătitoare, se foloseşte invariabil perfectul compus, deşi logic ar fi, respectînd succesiunea actelor rituale, să se utilizeze viitorul:

Dar dacă m-am însurat
. . . . . . . . . . .
Multă dragoste-am stricat.

Apelul la celălalt timp verbal creează senzaţia de încheiat, de definitivat, de etapă scursă, aşadar nu de ce va fi, ci de ceva care a fost, s-a consumat. Pe lîngă un substanţial cîştig în exploatarea virtualităţilor dramatice ale momentului respectiv, nu ştim dacă nu e detectabilă aici ideea de iminenţă, de irevocabil şi inevitabil, ţinînd tot de modul în care colectivitatea concepea unirea celor doi tineri într-o familie. Se străvede şi de această dată o ştiinţă rafinată a punctării momentelor pe care poetul popular a învăţat s-o stăpînească la perfecţie. Alegerea acestei stratageme, a strecurării ideii de încheiat, depăşit contribuie neîndoios la obţinerea sigură a efectelor scontate prin interpretarea cîntecului, la mărirea emoţiei şi la receptarea totală a mesajului.

Cele spuse pînă acum nu reprezintă decît nişte observaţii prilejuite de lectura variantelor cîntecului de la „bărbieritul mirelui". Odată cu slăbirea condiţiei rituale a momentului de care este strîns legat, acesta tinde din ce în ce mai mult să ia calea repertoriului pasiv.

## UNE CHANSON RITUELLE DE NOCE

(Résumé)

L'étude se propose d'analyser une chanson du répertoire de noce roumain; elle est interprétée au moment où l'on exécute le „rasage" rituel du marié, donc à l'étape préparatoire.

L'auteur considère les motifs, la structure compositionelle, les modalités stylistiques employées par le poète populaire. Tout cela est jugé en relation avec la cérémonie au cadre de laqelle apparaît la chanson.

Répandue autrefois, probablement, dans toutes les zones folcloriques roumaines, la chanson peut encore être attestée seulement en Oltenie, en Munténie, en Moldavie et en Dobrudja. Dans les autres régions elle a disparu ou bien est gardée seulement sous forme de vestiges insignifiants. Mais même dans les endroits où on peut encore la rencontrer, elle tend, avec l'affaiblissement du caractère rituel du moment qu'elle ilustre, de se retirer dans le répertoire passif.

# OBSERVAŢII ASUPRA FUNCŢIILOR SINTACTICE ALE CUVINTELOR RELATIVE

**D. BEJAN**

Este unanim recunoscut că adverbele şi pronumele relative (precum şi nehotărîtele — adverbe şi pronume — compuse cu *ori-* şi cu *fie-* sinonim cu acesta, în poziţia de relative), în afara faptului de a funcţiona în calitate de conective, se constituie şi ca părţi de propoziţie[1].

În cele ce urmează ne vom opri asupra celei de a doua valori a acestora, încercînd să le clasificăm în funcţie de poziţia regentului lor. Vom avea astfel: I. cuvinte relative cu funcţii sintactice numai faţă de regenţi din subordonate; II. cuvinte relative cu funcţii sintactice numai faţă de regenţi din regente; III. cuvinte relative cu funcţii sintactice, în acelaşi timp, atît faţă de regenţi din regente, cît şi faţă de regenţi din subordonate.

Precizăm că nu e vorba, de fiecare dată, de alte cuvinte relative, ci de aceleaşi, dar cu altă direcţie a relaţiei sintactice.

Evident că orientarea lor diferită faţă de regent este condiţionată şi generată de specificul contextelor în care apar.

I. **Cuvintele relative au funcţii sintactice numai faţă de regenţi din subordonate.** În acest caz, adverbele şi pronumele relative[2] aparţin subordonatei atît în calitate de conective, cît şi în calitate de părţi de propoziţie: principale — subiecte *(Nu se ştie* **cine** *vine)* şi secundare — nume predicative *(Spune-mi* **cum** *este el)* şi complemente circumstanţiale *(Întrebă-l* **unde** *merge, Vine atunci* **cînd** *îl anunţi, Observ* **cum** *lucrează)*. E vorba de complemente circumstanţiale de loc, timp şi de mod.

Asemenea situaţii sînt evidente în următoarele tipuri de subordonate: subiective, care determină reflexive impersonale — unipersonale *(Nu se ştie* **cine** *vine, Nu s-a spus* **unde** *merge)* şi expresii verbale de aceeaşi natură *(E foarte important* **unde** *merge)*, predicative (de tipul: *Problema e* **cum** *va veni, Întrebarea este* **cine** *va veni*), atributive[3] în majoritatea cazurilor *(Omul* **cu care** *te plimbi este înalt)*, completive directe în anumite contexte: după verbe ale declaraţiei — *a zice, a spune, a întreba* etc. *(Întreabă-l* **unde** *merge, Spune-mi* **cine** *a venit)*, după verbe sinonime cu *a vedea — a observa, a privi (Vezi* **cine** *vine, Observ* **cum** *lucrează)* etc., anumite completive indirecte *(Mă gîndesc* **unde** *voi*

---

[1] Cităm cîteva lucrări în această direcţie: *Gramatica limbii române*, ediţia I, vol. I, Bucureşti, 1954, p. 209; Valeria Guţu, *Propoziţii relative*, în SG, II, 1957, p. 161—172; *Gramatica limbii române*, ediţia a II-a, Bucureşti, 1963, vol. I., p. 165 şi vol. II, p. 261 (în continuare GA I şi GA II); D. D. Draşoveanu, *Observaţii asupra cuvintelor relaţionale*, în CL, XIII, 1968, nr. 1, p. 19—33 şi S. Stati şi Gh. Bulgăr, *Analize gramaticale şi stilistice*, Bucureşti, 1970, p. 55—56.

[2] Adjectivele relative şi nehotărîte nu pot avea funcţie sintactică, după cum se ştie, decît în subordonate, şi anume de atribut adjectival pe lîngă substantivul pe care-l determină.

[3] Vezi, Valeria Guţu, *Op. cit.*, p. 168.

*merge, Mă mir* **cum** *ai scris),* completive circumstanțiale de loc, de timp și de mod cu antecedent în regentă[4] *(Merge acolo* **unde** *îl chemi, Vine atunci* **cînd** *îl anunți, Face așa* **cum** *crede),* circumstanțiale concesive (**Orice** *zici, n-am să merg,* **Oricît** *aleargă, tot nu ajunge)* și predicative suplimentare *(Îl știu* **ce** *face).*

II. **Cuvintele relative au funcții sintactice numai față de regenți din regente.** Prin calitatea de conective, cuvintele relative rămîn la subordonate, dar sînt, în același timp, părți de propoziție cu regentul în regentă.

A. A doua valoare a relativelor (funcția sintactică) se realizează prin:

1. Flexiune cazuală (caz I)[5]. Forma flexionată a pronumelor relative și nehotărîte este impusă de următorii regenți în regente: a. substantiv și substitut al acestuia — relativul este atribut: *„Banul din negoț este al* **orcui**[6] *ar voi să te înșele"* — Delavrancea, H.T., 19[7]; *„Hai, fiecare pe la casa* **cui** *ne are, că mai bine-i pare"* — Creangă, A., 44[8]; b. adjectiv — relativul este complement *(Sîntem recunoscători* **cui** *ne ajută);* c. verbe — relativul este subiect pentru predicatul regentei *(Să vină* **cine** *vrei tu, Să vină* **cîți** *se cuvine),* complement direct *(Lovește* **pe cine** *îi spui,* **Îi** *înjură* **pe cîți** *poate, „Un doctor bun a făcut* **ce** *a putut, dar tot se cunoaște* [. . .]" — Barbu, M.S.S., 12[9]), complement indirect (**Oricui** *avea răbdare să-l asculte el îi povestea despre cartea sa; „Raportează* **cui** *vrei, zise răstit Boancă"* — Barbu, M.S.S., 204[10]).

2. Funcții sintactice care să se realizeze prin acord (caz II) față de substantive din regentă nu există, adjectivele relative avînd funcție sintactică numai în subordonate.

3. Joncțiune — prepoziții și locuțiuni prepoziționale reclamate îm-

---

[4] Cf. Valeria Guțu, *Op. cit.*, p. 168.

[5] În legătură cu ierarhia cazurilor, vezi D. D. Drașoveanu, *O clasificare a cazurilor cu aplicare în problema posesivelor*, în Cl., XIV, 1969, nr. 1, p. 77—83.

[6] **Orcui** este atribut pentru **al**, articol posesiv cu valoare de pronume, cf. M. Zdrenghea, *Articol suu pronume?*, în *Omagiu Rosetti*, București, 1965, p. 1029—1031 și D. D. Drașoveanu, *op. cit.*, p. 80.

[7] Pentru exemplu, vezi GA, II, p. 271.

[8] După GA, II, p. 90.

[9] Dăm lista abrevierilor: Barbu, M.S.S., = E. Barbu, *Minunile Sfîntului Sebastian*, București, 1969; Bănulescu, I.B. = Șt. Bănulescu, *Iarna bărbaților*, București, 1966; M. Caragiale, C.C.V. = Matei Caragiale, *Craii de curtea veche*, București, 1965; Călinescu, S.N. = G. Călinescu, *Scrinul negru*, București, 1963; Călinescu, B.I. = G. Călinescu, *Bietul Ioanide*, București, 1965; Iorga, I.Ș. = N. Iorga, *Istoria lui Ștefan cel Mare*, București, 1966; F. Neagu, *Îngerul a strigat*, București, 1968; Popescu V.O. = D. R. Popescu, *Vara oltenilor*, I, București, 1967; Popescu, D.G. = P. Popescu, *Dulce ca mierea e glonțul patriei*, București, 1972; Preda, I. = M. Preda, *Intrusul*, București, 1968; Preda, M. S. = M. Preda, *Marele singuratic*, București, 1972; Rebreanu, O. III = L. Rebreanu, *Opere*, vol. III, București, 1959; Stancu, P.N. = Z. Stancu, *Pădurea nebună*, București, 1963; Stancu, Ș = Z. Stancu, *Șatra*, București, 1968.

[10] Faptul că în regente pot să apară pronume personale în dativ și acuzativ, forme scurte, cu rol anticipator, este un argument în favoarea funcției relativelor de complemente directe și indirecte pe lîngă verbele din regente.

preună cu relativele de după ele obligatoriu de următorii regenți din regență[11]: a. substantive — relativele sînt atribute în cuprinsul atributivei (*„Un sentiment de orgoliu îl făcea oare să respingă o asistență* **din partea** *cui știa că arată interes pentru el“* — Călinescu, S.N., 270); b. verbe, avînd drept compliniri următoarele funcții sintactice ale cuvintelor relative: nume predicative (*Este împotriva* **cui** *îi ceri)*, complemente indirecte (*„Să nu-l asmuți* **împotriva cui** *te slujește cu sîrg“* — Neagu, I, 238, *Vorbește* **despre cine** *vrei)*, complemente de agent (*Este bătut* **de cine** *vrei tu)*, complemente circumstanțiale de loc (*Stă* **în fața cui** *trebuie, Merge* **înaintea cui** *poate)*, complemente circumstanțiale instrumentale (*Se îmbracă* **cu ce** *poate)*, complemente circumstanțiale sociative (*Se plimbă* **cu cine** *vrei)*, complemente circumstanțiale opoziționale (**În locul cui** *nu s-a prezentat, a venit el)* și complemente circumstanțiale de excepție (*Nu le dai altcuiva* **decît cui** *le merită, Nu merge altundeva* **decît unde** *se cuvine)*.

4. Juxtapunere — la adverbele relative fără prepoziții. Funcțiile sintactice ale acestora (complemente circumstanțiale de loc, timp și mod) sînt cerute tot de cuvintele din regente (verbe), căci verbele din subordonate (de regulă *a trebui* și *a putea)* nu le reclamă ca funcții sintactice: *„Vica asta răsare cu ta-su Andrei* **unde** *nici nu gîndești“* (Bănulescu, I.B., 17); *Se opreau* **unde** *puteau; Roșește* **cînd** *trebuie; „La o adică să ne servim de ele* **cum** *trebuie“* (Stancu, S., 430).

B. În cazul multor cuvinte relative, funcția sintactică a acestora se stabilește prin raportare la cuvinte din propoziția regentă doar la nivelul structurii de suprafață, căci, în cazul structurii de adîncime, ele cumulează două valori lexematice și două funcții sintactice, una în dreapta și una în stînga.

Astfel, **cui** = **aceluia** + **care** (*Este împotriva* **aceluia care** *te slujește; A venit în locul* **aceluia care** *nu s-a prezentat; Hai fiecare pe la casa* **aceluia care** *ne are)*.

Admițînd deci structura de suprafață ca o realitate, trebuie să admitem și că aceste cuvinte relative au funcții sintactice numai față de regenți din regente.

În multe din cazurile prezentate mai sus nu se poate opera cu structura de adîncime. Astfel, **cui** din: *Intră în casa* **cui** *ți-am ordonat; Este împotriva* **cui** *îi ceri; Raportează* **cui** *vrei,* **cine** din exemplele: *Este bătut* **de cine** *vrei tu, Să vină* **cine** *vrei tu, Lovește* **pe cine** *îi spui,* sînt greu de descompus din cauza verbelor din propozițiile subordonate care au altă persoană decît a III-a.

**Cine** din *Stă în fața* **cui** *trebuie* și **cîți** din *Să vină* **cîți** *trebuie,* sînt greu de transpus în structura de adîncime, deoarece verbul din subordonată fiind impersonal — unipersonal nu poate avea subiect.

**Ce** din exemplele: *Un doctor bun a făcut* **ce** *a putut, Se îmbracă* **cu ce** *poate* și **cîți** din *Îi învață* **pe cîți** *poate* sînt greu de descompus,

---

[11] Cf. Sorin Stati, *Categoria sintactică a determinanților obligatorii,* în LL, 17, 1968, p. 183—191.

deoarece am avea pe lîngă *a putea* un complement direct al lucrului exprimat prin **ce** *(Se îmbracă* **cu ceea ce** *poate)* și unul al persoanei exprimat prin **cîți** *(Îi învață* **pe atîția pe cîți** *poate),* lucru ce nu se poate realiza, căci *a putea* nu poate avea decît complement direct exprimat prin verb sau o completivă directă.

Imposibil de transpus în structura de adîncime este pronumele nehotărît **oricine (oricui)** — *Banul din negoț este al* **oricui** *ar voi să te înșele* precum și **cîtor** din contextul: *„Închinînd un cuvînt recunoscător amintirii iscusitului editor așa de vremelnic răpus iubirii alor săi și stimei* **cîtor** *au putut să-l cunoască îmi fac o plăcută datorie* [. . .]" (Ramiro Ortiz, *Introducere* la Dante, *Divina Comedie,* Editura Cartea românească, 1924, p. VIII).

Considerăm că tot așa de greu se poate opera cu structura de adîncime și în cazul adverbelor **cînd, unde** și **cum**, dacă în subordonate avem verbe ca: *a putea, a trebui, a se cuveni, a se cădea* etc. *(Se opreau* **acolo unde puteau**, *Roșește* **atunci cînd** *trebuie, Să ne slujim de ele* **așa cum** *trebuie, Să scriem* **așa cum** *se cuvine),* căci adverbele respective ar avea mai degrabă funcții sintactice pe lîngă propozițiile ce ar trebui să urmeze după verbele amintite, propoziții ce repetă principalele din fața verbelor respective *(Se opreau acolo* **unde** *puteau [să se oprească], Roșește atunci* **cînd** *trebuie [să roșească]* etc.).

Toate faptele înșirate mai sus pledează, credem noi, pentru funcții sintactice, în asemenea cazuri, numai față de regenți în regentă la nivelul structurii de suprafață.

III. **Cuvintele relative au funcții sintactice atît în stînga (față de regenți din regente), cît și în dreapta (față de regenți din subordonate).** A. *În propoziții atributive.* 1. Funcțiile sintactice în stînga se realizează numai prepozițional, deci vor fi cazuri III, cînd e vorba de pronume relative și nehotărîte. Ele au ca regenți în regente substantive și pronume. Pe lîngă atribute obișnuite *(„Înțelegi apropierea* **dintre ce** *ți-am povestit și ce spun acum?* — Preda, M.S., 177; *„Acesta era el însuși fiu de moșier cu o antipatie profundă* **pentru oricine** *încerca să ciopîrțească averile latifundiarilor"* — Călinescu, S.N., 168; *„Era o pildă vie* **de cît** *poate înșela înfățișarea"* — M. Caragiale, C.C.V., 274; *„Generalul îi puse fel de fel de întrebări* **despre cum** *a fost rănit* [. . .]" — Rebreanu, O, III, 99), cuvintele relative pot fi atribuite de relație *(„Mai tîrziu alarma va fi un izvor inepuizabil de glume cu atît mai mult, cu cît în aceeași perioadă va fi la ordinea zilei controversa* **în legătură cu cine** *are cuvîntul hotărîtor* în determinarea politicii externe americane" — Contemporanul, nr. 20, 1971, p. 9; *„Autorul semnalează o oarecare confuzie* **în ce** *privește numerotarea edițiilor* [. . .]" — România literară, anul V, 1972, nr. 9, p. 11)[12], atribute partitive[13] *(Nu crede în nimic* **din ce** *spune* [. . .]" —

---

[12] Pentru atributul substantival de relație, vezi Gh. Poalelungi, *Atributul de relație,* în *Omagiu Rosetti,* 1965, p. 701—704.

[13] Vezi GA, II, p. 135.

Barbu, M.S.S., 23; *„M-am întors în odaia în care visam că am fost cu Victoria, să văd dacă a mai rămas ceva* **din ce** *crezusem că a fost"* — Bănulescu, I.B., 56, „[...] *o să iau eu restul* **din ce** *a mai rămas pe fundul oalei* [...]" — Preda, I., 17) şi apoziţii („[...] *turcii să stăpînească Timişvarul împreună cu tot ţinutul lui, adecă cu Lipova, cu Varansebeş şi* **cu cît** *ţine pînă în Mureş şi pînă în Sava"* — Cronicari munteni, vol. II, Bucureşti, 1961, p. 100).

2. Funcţiile sintactice în dreapta (adică în subordonate) se realizează neprepoziţional prin flexiune şi juxtapunere. Ele se concretizează în subiecte, complemente directe şi complemente circumstanţiale de mod. De exemplu, în contextul: *Nu crede în nimic* **din ce** *spune,* **ce** este faţă de pronumele negativ *nimic* din regentă, aşa cum s-a văzut, atribut, realizat joncţional prin *de* şi complement direct faţă de verbul *spune* din subordonată, realizat prin flexiune. Sau în contextul: *Generalul îi puse fel de fel de întrebări* **despre cum** *a fost rănit,* **cum** este atribuit, realizat joncţional faţă de *întrebări* din regentă şi complement circumstanţial de mod faţă de *a fost rănit* din subordonată, realizat prin juxtapunere.

B. *În propoziţii neatributive.* 1. Cuvintele relative sînt precedate de prepoziţii şi locuţiuni prepoziţionale.

a) Funcţiile sintactice faţă de regenţi din regente vor fi cazuri III, în cazul pronumelor relative şi nehotărîte. Regenţii din stînga sînt verbe, adjective, adverbe şi interjecţii. Pot fi ilustrate cu exemple aproape toate părţile de propoziţie. Avem, astfel: nume predicative (*„Primele întrebări fură* **despre ce** *se petrece la Ministerul de externe"* — Călinescu, S.N., 348), complemente indirecte (*„[...] era un specialist eminent [...] în curent* **cu orice-l** *privea [...]"* — Călinescu, B.I., 60; *„[...] eu am scos din bibliotecă cărţi de tot felul, mai cu seamă referitoare* **la cum** *a trăit [...]"* — Contemporanul, 1972, nr. 6, p. 2; *Vai* **de cine** *se plimbă cu el);* complemente de agent (*„[...] închinarea către cineva mai puternic, răscumpărarea ca să nu fii prădat* **de cine** *putea lesne să te prade nu erau privite de nimeni pe acea vreme ca o înjosire"* — Iorga, I.Ş., 71; *Aceste caiete au fost lăudate* **de oricine** *le-a văzut),* complemente circumstanţiale de loc (*„Pe urmă ia-l* **de unde** *nu-i"* — Stancu, P.N., 376; *„De ce nu vede el şi* **dincolo de ce** *păreau oamenii că sînt"* — Popescu, V.O., 68), complemente circumstanţiale de timp (*„Mă plimbai* **pînă cînd** *ostenii"* — Stancu, P.N. 139; *A venit* **odată cu cine** *era cu el),* complemente circumstanţiale de mod (*„Se întoarse în birou mai liniştit* **de cum** *venise"* — Rebreanu, O., III, 187; *A mers mai departe* **decît cine** *era cu el; „[...] am crezut că eşti fiinţa cea mai sinceră* **dintre cîte** *am cunoscut...."* — Preda, M.S., 90; *„[...] ne-am jucat niţel* **de-a cine** *trimite pînă în tavan un jet gros şi cald de respiraţie"* — Popescu, D.G., 12), complemente circumstanţiale de scop (*Se luptă* **pentru orice** *îi ceri),* complemente circumstanţiale de cauză (*„Oaie auzise că-l dăduseră afară din armată* **pentru cîte** *făcuse [...]"* — Barbu, M.S.S. 222; *„Spatele mă durea* **de cît** *stăteam drept"* — Popescu, D.G., 89), complemente circumstanţiale instrumentale („[...] *se păruiau în lege, aruncau una*

*într-alta* **cu ce** *le venea la* îndemînă [...]" — M. Caragiale, C.C.V., 188), complemente circumstanţiale sociative („*[...] am băut* **cu cine** *s-a nimerit [...]*" — Neagu, Î., 50), complemente circumstanţiale de relaţie („**În ce** *mă priveşte, eu nu vreau nimic*" — Preda, M.S., 109; „*Şi ne-au vizitat tovarăşii cu munci de răspundere, interesaţi* **în cum** *merge treaba la standul României*" — Contemporanul, 1972, nr. 24, p. 2; „*[...] s-a documentat* **asupra ce** *este şi [...]* [asupra] **cum** *se lucrează în acest domeniu [...]*" — Contemporanul, 1972, nr. 5, p. 2)[14], complemente circumstanţiale de excepţie („*[...]* **în afară de ce** *apucasem să prind de la bătrîna mătuşă [...] n-am descoperit mare lucru [...]*" — M. Caragiale, C.C.V., 146), complemente circumstanţiale opoziţionale şi cumulative („**În loc de ce** *i s-a spus, a făcut altceva*"; **Pe lîngă cîţi** *s-au anunţat au venit şi alţii)* şi elemente predicative suplimentare *(Se da* **drept cine** *nu era).*

b) Funcţiile sintactice din dreapta, adică faţă de subordonate, se constituie neprepoziţional, prin flexiune cazuală, cînd e vorba de pronume relative şi nehotărîte şi prin juxtapunere, în cazul adverbelor relative. Aceste funcţii sintactice se concretizează în: subiecte *(Aceste caiete au fost lăudate de* **oricine** *le-a văzut)*, nume predicative *(De ce nu vede el şi dincolo de* **ce** *păreau oamenii că sînt)*, complemente directe *(Îl dăduse afară din armată pentru* **cîte** *făcuse)* şi complemente circumstanţiale: de loc *(Pe urmă ia-l de* **unde** *nu-i)*, de timp *(Mă plimbai pînă* **cînd** *ostenii)* şi de mod *(Se întoarse mai liniştit de* **cum** *venise).*

2. Cînd cuvintele relative n-au prepoziţii, funcţia sintactică a acestora este, de obicei, aceeaşi şi în stînga şi în dreapta, ea realizîndu-se prin flexiune cazuală şi juxtapunere. Astfel, subiecte *(Vine* **cine** *poate)*, complemente directe *(Scrie* **ce** *ştie)*[15] şi complemente circumstanţiale de loc, timp şi mod *(Vine* **unde**-*l chemi, Vine* **cînd** *îl chemi, Scrie* **cum** *îi zici).* Credem că fenomenul este mai evident în tautologii *(A fost* **cum** *a fost, Face* **ce** *face* etc.).

C. Ca şi în cazul funcţiilor sintactice exclusiv în regente, şi aici multe funcţii sintactice ale cuvintelor relative ar ţine numai de subordonată dacă am opera cu structura de adîncime. Dar privite la structura de suprafaţă, trebuie să le atribuim acestora două funcţii sintactice: una faţă de regenţi din regente şi alta faţă de regenţi din subordonate.

---

[14] Contextele, în care **cum** şi **cît** au funcţii sintactice de atribute (III A1) şi de complemente indirecte, circumstanţiale de cauză şi circumstanţiale de relaţie (III B 1 a), le apropie pe acestea (**cum** şi **cît**), cel puţin la structura de suprafaţă, de substantive, prin posibilitatea apariţiei înaintea lor a prepoziţiilor *asupra, cu, despre, în, la,* specifice numai substantivului şi substitutelor sale.

[15] Situaţia lui *pe* morfem este identică cu a prepoziţiilor. Pronumele relative şi nehotărîte, care-l au în faţă, vor fi complemente directe faţă de verbele din regente, lucru întărit şi de pronumele personal cu rol anticipator. Funcţia spre dreapta se realizează fără *pe*. Iată cîteva exemple: *Să-l întrebi* **pe cine** *vine la voi dacă mi-a adus cartea; „[...] Vetina, însă, şi-o apropiase datorită firii ei deschise şi priceperii cu care-l topea în osînza lui* **pe oricine** *încerca s-o ironizeze* (Neagu, Î., 93—94).

## REMARKS ON THE SYNTACTIC FUNCTIONS OF RELATIVE WORDS

(Summary)

Besides the quality of linking subordinate clauses to the main ones the relative words have also syntactic functions that are classified as follows: only to the right (as regards the determinatives of the subordinate), only to the left (as regards the determinatives of the main clause), both to the right (as regards the determinatives of the subordinates) and to the left (as regards the determinatives in the main clause). All the instances can be illustrated with numerous examples. In all the three situations the syntactic functions are achieved through inflexion (in the case of the relative and indefinite pronouns), junction (regarding relative and indefinite pronouns and relative adverbs), agreement (with relative and indefinite adjectives) and juxtaposition (with relative adverbs).

# NUME DE LOCURI DE PE VALEA RÎULUI GRĂDIŞTII (JUD. HUNEDOARA)

**M. HOMORODEAN**

Numele de locuri discutate aici fac parte din materialul toponomastic cules pe valea Rîului Grădiştii (jud. Hunedoara), între anii 1963—1973. În totalitatea lui, acest material, actualmente în curs de prelucrare, va constitui obiectul unui studiu monografic multiplu. Studiul în cauză va urmări, anume, relevarea unor aspecte mai de seamă din trecutul istoric și lingvistic al acestei regiuni, care a adăpostit străvechiul centru de civilizaţie și cultură dacică, Sarmizegetusa. Pierzîndu-și, de-a lungul vremii, importanţa de altădată, meleagurile Orăștiei au continuat însă să reprezinte, în evul mediu și în epoca modernă, unul din nucleele vieţii economice și culturale din sud-vestul Transilvaniei.

Credem că numele care urmează, înșirate în ordine alfabetică, — deși puţine la număr — vor contribui la a sugera, cel puţin, o serie de fapte din domeniile amintite[1].

**Belegarde** : *Belegárďe* O II, (într-un act de vînzare-cumpărare, din 3 aprilie 1932) **Belegardă** (Oră), şes şi teren arabil în stînga Mureşului, situat la cca. 2 km spre vest de vărsarea în Mureș a R î u l u i O r a ș u l u i. Este cuprins pe de o parte între Mureș și D r u m u d e l a P o d u d e P i a t r ă, iar, pe de alta, între C a l e a C i u m ă u l u i și P ă r ă u S t r i c ă ț i i; este străbătut, în direcția sud—nord, de C a l e a C r a i u l u i (cf. OI, II, O*). — Nume de origine incertă. Ar putea fi un pl. *Bălgrade* (sg. *Bălgrad*), reprimit de români de la sași sau maghiari. Forma de pl. se poate referi la o eventuală împărţire, de odinioară, a termenului în mai multe loturi. Cît despre *Bălgrad*, el a putut fi determinantul unui nume de drum, drum care, ca și șoseaua de azi, ducea, de-a lungul Mureșului, la *Bălgrad* (denumirea veche, azi populară a orașului Alba Iulia); cf., în acest sens, *La Kale Belgrádului* (1749 (Szabó T. A.)[2], Ohaba, jud. Alba (la cca 25 km de Alba Iulia). Un atare drum

[1] Informatorii, peste 30, de la care am obţinut materialul toponomastic în cauză, sînt localnici, agricultori, crescători de vite, paznici de cîmp, sau pădurari. În articol, ei sînt menţionaţi prin sigle alcătuite din iniţialele numelor localităţilor respective, urmate de numere de ordine, exprimate prin cifre romane. Deși, la rigoare, ar fi fost necesară prezentarea unei liste cu datele biografice ale informatorilor, ne limităm aici doar la a explica abrevierile numelor de localităţi: B = Beriu; Bu = Bucium; C = Căstău; Co = Costeşti; GM = Grădiştea Muncelului; L = Ludeşti; O = Orăştie; OJ = Orăştioara de Jos; OS = Orăştioara de Sus; S = Sereca. — Pentru localizarea numelor topice, s-au folosit următoarele abrevieri ale numelor de localităţi: Ber = Beriu; Buc = Bucium; Căs = Căstău; Cost = Costeşti; Cost D = Costeşti-Deal; Grăd M. = Grădiştea Muncelului; Lud = Ludeşti; Oră = Orăştie; Oră J = Orăştioara de Jos; Oră S = Orăștioara de Sus; Ser = Sereca.

[2] Pentru indicarea izvoarelor bibliografice am păstrat abrevierile întrebuinţate în lucrările de specialitate (în primul rînd, în DLR). Dăm, în continuare, altele, mai puţin cunoscute: AT = anchete de toponimie efectuate de autor, în diverse regiuni ale Transilvaniei; AMN I ş.u. = *Acta Musei Napocensis*, Comitetul de Stat pentru Cultură şi Artă, Muzeul de istorie, Cluj, 1964 ş.u.; *Aşez. dac.* = C.

a putut să fie însăşi *Calea Craiului* care, altădată, ducea din Orăştie la Geoagiu de Jos, sau vreun alt drum cu care această cale se intersecta. În legătură cu semnificaţia numelui *Calea Craiului*, vezi s.v. Craiului (Calea ~).

**Certeju** : *Čertéju* B I Ber), „coastă în Strugari" (B I). **Certezu** sau **Poiana Certezului** (Lud), „poiană în pădure" (L I; cf. II). **Părău Certezului** (Lud). — Cf. *Certeji,* sat, probabil lîngă Jirov, jud. Mehedinţi (1483 DRH B, I, 306, 307, 583); *Certeș* : *Șercéș,* „păşune" (Sarmizegetusa — Haţeg: AT); *Certejul de Jos* și *Certejul de Sus,* două localităţi în jud. Arad, 1468 poss. *Chertez* (DITr. I, 133); *Dîlma Certejului,* „dîlmă goală, fără păşune" (Rîu de Mori — Ţara Haţegului: FD V, 63); *Certege,* magh. *Csertés,* localitate în jud. Alba (DITr. I, 133); *Certeze, Certege,* magh. *Avasújfalu,* 1490 *Awas,* 1493 *Vyfalw, Wyfalw,* localitate în jud. Maramureş (*ibid.* 134); *Certejele,* deal cu fînaţ (Rîu de Mori — Ţara Haţegului: FD V, 63). Toate aceste forme trebuie să aibă la bază un apelativ românesc, pentru care să se vadă sl. *čertež* „tăietură" (ucr. *čertež* „loc arabil cîştigat prin tăierea unei păduri"), rom. *certejí* (pron. *certegí*) „a coji un arbore în picioare, ca să se usuce; a certi" (DA, s.v. certi).

**Corbu** (Lud), „munte, pădure cu fagi" (LI; cf. II). **Dosu Corbului** (Lud). **Muchea Corbului, Pădurea Corbului** (Oră J). **Părău Corbului** (Oră J; Lud). **Picioru Corbului** (Oră J). **Poiana Corbului** (Oră J; Lud). **Vadu Corbului** (Lud). **Văile Corbului** (Căst). **Vîrvu Corbului** (Lud). — După *corb,* numele păsării. În cazul povîrnişurilor abrupte, stîncoase, numele poate avea semnificaţia de „loc accesibil numai corbilor"; cf. şi *Piatra Corbului,* nume de stînci (GRH 456, 492); *Tău Corbului,* lac alpin în Munţii Retezatului (Conea, *Cl.* 130); *Ţifla Corbului,* pisc (Iordan, T. 41) etc. Şi alte nume de păsări răpitoare au pătruns în toponimie cu acest

---

Daicoviciu şi Al. Ferenczi, *Aşezările dacice din Munţii Orăştiei.* Partea I. *Studiul topografic al aşezărilor,* de C. Daicoviciu. Partea a II-a. *Studiu bibliografic asupra aşezărilor,* de Al. Ferenczi, Cluj, 1951; Bogrea, PIF = Vasile Bogrea, *Pagini istorico—filologice,* Cluj, 1971; Conea, *Cl.* = I. Conea, *Clopotiva, un sat din Haţeg,* vol. I, II, Bucureşti, 1940; DITr. I, II = Coriolan Suciu, *Dicţionar istoric al localităţilor din Transilvania,* vol. I 1967, vol. II 1968, Bucureşti; DLR mss. = *Dicţionarul limbii române* (partea în manuscris, păstrată la Institutul de lingvistică din Bucureşti); DNLF = A. Dauzat, Ch. Rostaing, *Dictionnaire étymologique des noms de lieux en France,* Paris, 1963; DRH B. I = Academia Republicii Socialiste România, Secţia de ştiinţe istorice, *Documenta Romaniae Historica.* B. *Ţara Românească,* vol. I, Bucureşti, 1966; GRH = Octavian Floca, *Regiunea Hunedoara. Ghid turistic,* Deva, 1967; *Ist. Rom.* I = Academia Republicii Populare Române, *Istoria României,* vol. I, Bucureşti, 1960. Macrea, *Dacia rom.* = = Mihail Macrea, *Viaţa în Dacia romană,* Bucureşti, 1969; *Mat. arhiv.* = material arhivistic extras din arhivele consiliilor populare ale localităţilor Orăştie, Beriu, şi Orăştioara de Sus; MDGR I — V = *Marele dicţionar geografic al României, întocmit şi prelucrat după dicţionarele parţiale pe judeţe,* vol. I—V, Bucureşti, 1898—1902. Nègre, *Top. Rab.* = Ernest Nègre, *Toponymie du canton de Rabastens (Tarn),* Paris, 1959; Szabó T. A. = material arhivistic cules de prof. Szabó T. Attila, de la Universitatea din Cluj; Vincent, *Top. Fr.* = Auguste Vincent, *Toponymie de la France,* Bruxelles, 1937.

înţeles: *Piatra Şoiomului* (Băniţa — Valea Jiului): *şoiom* „şoim" (< magh. *sólyom*); *Ceahlău* : *ceahlău* „vultur auriu, s o r l i ţ ă, ş u r l i ţ ă, z ă g a n" (< magh. *csaholó* „care scheaună"; S. Puşcariu, în DR III, 673 ş.u.); cf., tot aici, *Tabăra Vulturilor*; *Rarău* : *rarău* (cf. magh. *ráró*); *Zagănii*, munte (Jieţ — Valea Jiului): cf. *zăgan* etc.; numeroase exemple de acest fel sînt date de Iorgu Iordan (T. 504). Faptul discutat este întîlnit şi aiurea: cf., printre altele, *Corbère*, Pyr.—Or. (*Corvaram*, 968) ... forme gasc. du lat. **corb* — *aria* pour *corv* — *aria* lieu fréquenté par les corbeaux (DNLF, s.v.); *Pietra* — *Corbara* (Corsica), explicat tot prin lat. *corvaria*, „où nichent les corbeaux" (*ibid.*, s.v. P e y r e); *Nicorbin* (către 1100 *Nidus Corbinus*, 1140 *Nicorbin*) Vincent, *Top. Fr.* 264; cf. şi *Aiglepierre* (Jura), explicat, cu probabilitate, prin „pierre des aigles" (DNLF).

**Craiului (Calea ~ Oră). Şaua lu Crai** (Cost D). — După *crai* „(învechit) rege, domn". Ca determinant în toponimie arată că locurile respective au constituit o proprietate domnească sau, prin extensiune, de stat (ori au fost considerate cel puţin ca atare). Cînd e vorba de drumuri, un astfel de nume ar putea fi explicat prin „drumul mare"; cf., de altfel şi *lo Camin del Rei* = chemin du roi, l'équivalant de «route nationale» (Nègre, *Top. Rab.* 458). *Calea Craiului* (Oră), magh. *Király Ut (Mat. arhiv.)*, care, altădată, ducea de la Orăştie la Geoagiu de Jos, putea să facă legătura direct sau prin intermediul unui alt drum, şi cu oraşul Alba Iulia (pop. *Bălgrad*); cf. cele menţionate s.v. B e l e g a r d e. Fapt interesant, după o ipoteză a istoricului M. Macrea (*Dacia rom.* 155), tot cam prin această zonă a trebuit să treacă, în antichitate, un drum roman spre Costeşti şi Grădiştea Muncelului: „existenţa castrului de la Orăştioara de Jos — Bucium (jud. Hunedoara), ca şi a urmelor romane de la Costeşti şi din regiunea Cetăţilor dacice din jurul Grădiştei Muncelului, impune admiterea cu necesitate a unui drum roman care se desprindea din marele drum imperial la Germisara şi urca pe valea Grădiştei în sus, pînă la Costeşti, şi mai departe în munţi, pînă la ruinele cetăţii Grădiştea Muncelului". Cît despre *Şaua lu Crai* (Cost D), ea este situată pe un drum care urcă din valea Rîului Grădiştii în spre nodul de plaiuri de pe înălţimea P r i s a c a. Alte nume de acest fel: *Baña lu Crai* (Hunedoara); *Piatra lui Crai,* azi *Piatra Craiului,* cunoscutul masiv muntos din Carpaţii Meridionali, menţionat de un călător italian, la începutul sec. al XVIII-lea, sub forma *Muntelelui* (sic) *Krai* = monte del Ré (Bogrea, PIF 312). În împrejurimile acestuia, teutonii au clădit cetatea Negru Vodă, pe pămînt dăruit în acest scop de rege; tot aici, la P o s a d a, a fost un post de vamă (CL IV, 1959, p. 140, 141); *Şaua lu Crai*, curmătură pe vechiul pas al Vîlcanului; munte în preajma acestei curmături (Vulcan — Valea Jiului); *Şaua Craiului,* curmătură în muntele R e z, unde se văd urmele unui drum (Stîrciu — Zălau: com. L. Ghergariu); cf. şi Iordan, T. 213, 486. În formele cu articol proclitic, termenul *crai* are funcţia unui nume propriu. După DA (s.v.), cuvîntul *crai* îşi însuşeşte această funcţie (atestată în textele vechi şi populare), atunci cînd el se referă la o anumită persoană, dinainte cunoscută.

**Cremenii** (**Coasta** ~) sau (la Oră) **Dealu Cremenii** (Oră, Căst). — După *cremene*, varietate de piatră. Fapt interesant, unele locuri cu acest nume sînt stațiuni preistorice (sînt numite astfel, după resturile de piatră cioplită): cf. *Cremenea* (sud-estul Transilvaniei: *Ist.Rom.* I, 22, 25); *Coasta Cremenii* (Valea Crișului Alb: GRH 190); *Gruiu de Cremene* (Valea Sebeșului — Alba: *ibid* 558); *Șesul Cremenilor* (Bunești — Rupea: AMN I, 351); *Cremenișu* (Ceahlău: cf. *Ist.Rom.* I, 22); *Piscu Cremenișului* (Calbor — Făgăraș: AMN I, 351).

**Crișan** (**Curmătura lui** ~ sau *Hoancele* (Grăd M). **Crișeni** Oră J), cătun, în zona de dealuri înalte; „mai sînt acolo două-trei familii C r i ș a n; o fost [mai întîi] un bătrîn, S i m i o n C r i ș a n; pe cei de azi însă îi cheamă altfel; loc de odihnă și izvor, pe plai" (B II; cf. O J I, S IV); „în Orăștioara sînt văleni, crișeni și oameni din sat [= satul propriu-zis]" (B II). **Su Crișeni** (Oră J), „pădure, su grădinile C r i ș e n i l o r" (S II). **Dosu Crișenilor, Fața Crișenilor,** (Oră J). **Fîntîna Crișenilor, Părău de la Fîntîna Crișenilor** (Ser). **Părău Crișenilor** sau *Valea Poienii* (Oră J). — Cf. și *Părău Crișanului* (Galda de Sus, jud. Alba): după legendă, aici s-ar fi așezat cîțiva iobagi săraci, fugiți din închisoarea castelului (com. Maria Ardelean — Răuță); cîteva exemple din DITr. (I, p. 176): *Crișeni*, sat aparținînd orașului Călan, jud. Hunedoara, magh. *Pusztakalán (1387 Alsokalantelek Kenezius de Chalantheluch, Kalanteluk*, .... 1480 *Thotkalanthelek*, 1506 *villa Kalanthelek*, .... 1733 *Krisáni*, 1750 *Krischen* etc.); *Crișeni*, cătun al satului Craidorolț (Carei); *Crișeni*, sat (Gherla — Cluj), magh. *Totháza* (1378 *Tothaza*, .... 1854 *Tótháza, Tăuthaza*); *Crișeni* sau *Țigani*, sat (Zălau), magh. *Cigányi* (1387 *Czigánvaja* etc.); *Crișeni*, cătun de munte al satului Inuri, jud. Alba (cf. și GRH 406). Numele de acest fel par să fie date cu deosebire unor localități (cătune, sate) înființate, relativ recent, de către locuitori (români sau de altă origine etnică) proveniți din satele mai vechi, din apropiere sau de aiurea. Se știe, pe de altă parte, că, nu odată, atare nume sînt, de fapt, porecle colective, cu o accentuată notă ironică, date noilor veniți, din partea locuitorilor satelor mai vechi din preajmă. Prin urmare, ele ar putea fi raportate la adj. (și subst.) *criș, -ă* „bogat, fericit, plin de noroc, vrednic de invidiat", întrebuințat numai în expresiile *crișu* (sau *crișa*) *eu!*, *crișu* (sau (*crișa*) *el* (ea)! sau *crișu lui* (sau *ei*)! (DA, cu etimologie nesigură; cf. și Drăganu, *Rom.* 316, 504), cu derivatul *crișan, -ă*, (adj. și s.m.), cu același înțeles (DA, s.v. c r i ș). Firește, în toponimie am avea a face cu o întrebuințare figurată, ironică; cf., în acest sens, nume topice ca *Blînzi, Bogata, Buni, Grași* etc., sinonime, într-un fel sau altul, cu *Vaideei* etc. (cf. discuția pe larg, la Iordan, T. 313 ș.u.; cf. și CL XVI, 1971, nr. 2, p. 287). Dacă ipoteza noastră este justă, numele *Crișeni* (ca și n.p. *Crișan*) din regiunea cercetată s-ar referi, alături de altele, ca *Mărgeria, Văleni* ș.a., la procesul de roire al populației locale, din localitățile de pe Valea Rîului Grădiștii înspre zona dealurilor înalte. Acest proces, desfășurîndu-se în strînsă legătură cu defrișarea, în sprijinul interpretării noastre s-ar mai putea menționa amănuntul că *Părău*

*Crişenilor,* din cătunul cu acelaşi nume (Oră J), se mai numeşte şi *Valea Poienii.*

**Dîrlău** : *Dirlău* Co I, II (Cost), „pădure şi păşune lîngă Ş i r l ă u" (Co I). **Su Dîrlău** sau *Putinei* (Cost), „fînaţ pe lîngă R î u" (Co I); locul unui vechi sat, azi dispărut. **Dîlma Dîrlăului, Părău Dîrlăului** (Cost). — Cf. *dîră* „urmă continuă lăsată pe pămînt, pe nisip, pe zăpadă, pe iarbă etc. de un obiect tîrît" (DM), aici, poate, „şanţ (pe unde se coboară lemnele"); pentru sens şi formă, cf. *Şirlău.*

**Şirlău** : *Şirlău* Co I (Cost), „p ă r ă u adînc, cu rîpi pe de lături" (Co I), pe stînga Rîului Grădiştii. **Muchea Şirlăului** (Cost). — După *şirlău* „şanţ pe m u c h e, pe unde se coboară lemne; h ă g ă u, h a i e u" (Co II). Numele se referă deci la o anumită operaţie legată de exploatarea forestieră; semnificativ în acest sens este faptul că în apropiere se găsesc locurile numite *Dîrlău, Părău Grosului* şi *Hoaga cu Stînjeni.* Alte sensuri ale termenului comun: „şiroi" (DLR, mss.); „pîrîu (mică depresiune) pe coasta muntelui sau a dealului" (A III; cf. IV); „loc în munţi, pe unde vin avalanşele" (DLR, mss.); „urma roţii carului; făgaş" (S I; cf. ALR I 844/835); „jilip" (A III). După toate probabilităţile, *şirlău* este derivat de la *şir,* cu suf. — *ălău.*

## NOMS DE LIEUX SUR LA VALLÉE DE LA RIVIÈRE GRĂDIŞTEA (DÉP. HUNEDOARA)

(R é s u m é)

L'auteur étudie du point de vue linguistique et historique quelques noms de lieux sur la vallée de la rivière Grădiştea (dép. Hunedoara), région qui contient les vestiges de la Sarmizegetusa, la capitale dace.

Les noms *Belegarde* et *Calea Craiului* font peut-être référence à une ancienne route vers Alba Iulia (pop. *Bălgrad* < sl. *belŭ* + *gradŭ*). *Certej,* connu dans plusieurs régions, indique des défrichements (cf. sl. *čertez*). *Coasta Cremenii* peut être compris dans une série relativement riche de noms donnés à des stations préhistoriques. *Crişeni,* nom de plusieurs villages et hameaux, témoigne parfois d'un processus de mouvement local de la population. Enfin, *Dîrlău* et *Şirlău* (pour lesquels cf. *dîră, şir*: trace, fossé) nous parlent des procédés de transport du bois dans les exploitations forestières.

# LANGUAGE AND STYLE IN GRAHAM GREENE'S NOVELS

**SEVER TRIFU**

*Motto: „Discrimination in one's words is certainly required, but not love of one's words that is a form of self-love, a fatal love which leads a young writer to excesses".*

*(GRAHAM GREENE)*

In 1929, when Graham Greene published his first novel, *The Man Within,* he was clearly under the influence of the *stream- of -consciousness technique* which to a lesser degree, can still be found in his later novels, including *England Made Me,* published in 1935. There was, of course, a period in which the novelist tried to find his own way of writing. After some unsucessful attempts (the novels *The Name of Action,* 1930, and *Rumour at Nightfall,* 1931, were retracted by Greene) his technique improved. The influences exerted by other writers, notably by Joseph Conrad were absorbed in a new and original style. Adressing his readers in the Preface to *The Nigger of Narcissus,* Joseph Conrad defined in a simple manner the prevailing qualities of his prose: „My task ... is, by the power of the written word, to make you hear to make you feel — it is before all, to make you see"[1]. Greene made great efforts to rid himself of his master's hypnotic influence and by his own confession he in the end, gained sovereignity: "Reading Conrad — the volume called *Youth* for the sake of *The Heart of Darkness* — the first time since I abandoned him about 1932 because his influence on me was too great and too disastrous. The heavy hypnotic style falls around me again, and I am aware of the poverty of my own. Perhaps now I have lived long enough with my poverty to be safe from corruptions. One day I will again read *Victory* and *The Nigger*"[2].

Soon after he had given up Conrad, Greene took to studying the prefaces of Henry James, using Percy Lubbock's *The Craft of Fiction,* as a theoretical guide. He was closely interested in the flowing and rhythmical syntax of his new idol. Greene's prose writing soon became lively, energetic and frank. The novelist himself initiates us into the secrets of his craft: "My long studies in Percy Lubbock's *The Craft of Fiction* had taught me the importance of the 'point of view' but not how to convey physical excitement.

Now I can see quite clearly where I went wrong. Excitement is simple: excitement is a situation, a single event. It mustn't be wrapped

---

[1] Joseph Conrad, From the original Preface to *The Nigger of Narcissus,* London, 1914, p. VIII.

[2] Graham Greene, *In Search of a Character,* Penguin Books, London, 1961, p. 42.

up in thoughts, similes, metaphors. A simile is a form of reflection, but excitement is of the movement when there is no time to reflect. Action can only be expressed by a subject, a verb and an object, perhaps a rhythm — little else. Even an adjective slows the pace or tranquillizes the nerve. I should have turned to Stevenson to learn my lesson... No similes or metaphors there, not even an adjective. But I was too concerned with 'the point of view' to be aware of simpler problems, to know that the sort of novel I was trying to write, unlike a poem, was not made with words but with movement, action, character"[3]. If we were to trust these statements of the novelist entirely, we ought to give up our research before having started it because it would be practically lacking in subject.

However, we consider that a linguistic approach to any writer has a twofold importance: on the one hand it facilitates the evaluation of the communicating potential of the given language and on the other hand, it reveals the word range peculiar to the writer under discussion. "Some specialists are of the opinion that a proper study of poetic language should be undertaken by linguists. The only difference between common and poetic language resides in the fact that while the former is systematic and rigorous the latter differs to various degrees from the linguistic norm"[4]. The writer will succeed in using the linguistic instruments at his disposal only to the degree to which he finds proper means of expressing his ideas originally. The greater the writer is, the broader the semantic sphere of the language he uses would be.

In the process of literary creation the writer is confronted with the task of finding his best and most original means of expression. In order to understand best Greene's personality we should focus our attention on his vocabulary, its structure, on the imagery by means of which he expresses his thoughts. The style that he moulds by means of joining words of various meanings has to be related to the content of his books. Let us not forget that Greene is one of the contemporary writers who uses the technique of the thriller in order to confront the reader with most serious and most important matters. This insistence on finding the right word (in order to express the content most appropriately) is a major characteristic of Graham Greene's artistic creed.

The experience that the novelist accumulated by contributing to various newspapers and literary magazines ("The Times", "The Spectator", etc.) played an important part in his literary career.

There is a great difference between the apprentice writer's steady efforts as he was approaching the matter with the beginner's scrupulousness and the prolific manner of writing that the mature novelist

---

[3] Graham Greene, *A Sort of Life*, Simon and Schuster, New York, 1971, pp. 202—203.

[4] Edward Stankiewicz, *Linguistics and the Study of Poetic Language*, in Th. A. Sebeok, ***Style and Language***, Cambridge, Massachusetts, 1964, p. 70.

professes once he has learned his craft. Technical devices like the search for poetic means of expression, the selection of the richest words and images lead in Greene's case to most unusual and unexpected effects. Thus the novelist often places dull words in a metaphoric context:

„Down the steps of the Cosmopolitan came a couple of *expensive* women with bright *brass* hair and ermine coats and *heads close together like parrots* exchanging *metallic* confidences". (B.R. 11.*)

The vocabulary of his prose is rich in number of words and shades of meaning. There is in Greene's writings like in the illustration given above a harmonious predominance of concrete images conjugated with an utmost concentration of artistic means (e.g. the epithets and similes are made up from elements of the active vocabulary). Scrutinizing the semantic dimensions of the most usual words he plays skilfully with their proper and figurative meanings. Coleridge is of the opinion that great writers have good reasons for choosing each of their words and their position in the statement.

An essential characteristic of Greene's prose is the presence of spoken English, of phrases to be heard in current speech of which some had not previously been used in standard English.

The active vocabulary of Greene's works is represented by a high percentage of "native" words originating in Old English:

„The station lamps sailed by them into darkness, and the doctor turned to leave her. "If you want me again, I'm three coaches further up. My name is John". She said with intimidated politeness: "Mine's Carol Musker". He gave her a little formal foreign bow and walked away. She saw in his eyes other thoughts falling like rain. Never before had she the sensation of being so instantly forgotten. "A girl that men forget", she hummed to keep up her courage. But the doctor had not passed out of hearing before he was stopped". (S.T. 29.)

A glance at the lexical elements in the given quotation, which is a narrative passage sprinkled with fragments of dialogue would enable us to see how Greene makes use of everyday language. In order to describe such situations a writer could either use "refined" terms and implicitly different word combinations or, on the contrary, he could choose (as Greene has done), simple, but most typical terms which would become all the more suggestive through reiteration. If we analyse the

---

* LIST OF ABBREVIATIONS: S. T.: *Stamboul Train*, Penguin Books, 1967; I.B.: *It's a Battlefield*, Penguin Books, 1965; E.M.M.: *England Made Me*, Heinemann, London, 1964; J.W.M.: *Journey Without Maps*, Mercury Books, London, 1963; G.S.: *A Gun for Sale*, Penguin Books, 1965; B.R.: *Brighton Rock*, Penguin Books, 1966; C.A.: *Confidential Agent*, Penguin Books, 1967; L.R.: *The Lawless Roads*, Mercury Books, London, 1963; P.G.: *The Power and the Glory*, Penguin Books, 1967; M.F.: *The Ministry of Fear*, Penguin Books, 1965; H.M.: *The Heart of the Matter*, Penguin Books, 1966; Q.A.: *The Quiet American*, Penguin Books, Books, 1967; M.F.: *The Ministry of Fear*, Penguin Books, 1967; B.O.C.: *A Burnt-Out Case*, Penguin Books, 1966; T.C.: *The Comedians*, Penguin Books, 1966; T.A.: *Travels with My Aunt*, Penguin Books, 1969; A.S.R.: *A Sense of Reality*, The Bodley Head, London, 1963; E.A.:*The End of the Affair*, Penguin Books London, 1968.

text (all in all about 100 words) from an etymological point of view we notice that 70% of the words are of Germanic origin. To these we may add another ten of Latin or Greek origin which have been taken over in Old English, namely: *turned, me, I, name is* and *of* (two times) and *stopped,* so the percentage of the "native" words is considerably raised to almost 80%. This is a high percentage if we compare it to other English writers (cf. F. Wood Shakespeare, 90%; Tennyson, 88%; Spenser, 88%; Addison, 82%; Milton, 81%; Pope, 80%; Swift, 75%; Macaulay, 75%; Hume, 73%; Johnson, 72%; Gibbon, 70%). The others approximately 20% are mainly words of Romanic origin.

If we take into account the principle that "it is correct not to talk about concrete and abstract words but about words which represent or denominate concrete and abstract objects or phenomena which can or cannot be perceived by means of sensory organs"[5], we should observe that the quote contains twelve words denominating concrete objects or phenomena, and only four words *(politeness, thought, sensation* and *courage)* which name abstract phenomena.

Greene sticks to the concrete, for his primary purpose is to reveal sensation. He resorts to concrete objects rather than abstract notions. The explanation of this fact lies in the concreteness of modern English, due to the preponderance of Germanic words in up-to-date usage. In Greene's prose concrete lexical units gain value in their linguistic context:

"A bank mounted steeply on either side of the train and the sunlight was shut-off; sparks, red in the overcast sky, struck the windows like hail, and darkness swept the carriages as the long train roared into the tunnel". (S.T. 66.)

The impact which this kind of writing produces on the reader is one of great artistic freedom. The novelist finds the appropriate words for the ideas that he wants to express spontaneously, without any apparent effort.

Some features typical of the vocabulary of great writers can, however, be better observed if the words are morphologically classified and analysed stylistically from a quantitative and qualitative point of view. Let us take for closer investigation a passage from *The Ministry of Fear:*

"What have you done with Jones?" Mr Rennit accused him.

"I left him yesterday", Rowe said, "outside . . ."

"He hasn't come back", Mr. Rennit said.

"Maybe he's shaddowing . . ."

"I owe him a week's wages. He said he'd be back last night. It's not natural." Mr. Rennit wailed up the phone. "Jones wouldn't stay away, not with me owing him money".

"Worse things have happened than that".

---

[5] Tatiana Slama Cazacu, *Despre cuvinte concrete şi cuvinte abstracte,* în *Omagiu I. Iordan,* Bucureşti, 1969, p. 806.

"Jones is my right arm", Mr. Rennit said. What have you done with him?"

"I went and saw Mr. Belairs . . ."

"That's neither here nor there. I want Jones."

"And a man was killed."

"What?"

"And the police think I murdered him". (M.F. 76.)

In his discussion of the nominal and verbal style Rulon Wells[6] asks a series of questions. The answer to these can only be given by applying the same criteria of investigation equally to all the word classes used by the author.

Once more the text under discussion displays a style which, however, laconic, is far from being schematic and flat. The technique of the telegraphic dialogue built up in a sequence of questions and answers reduces the syntactic structure to the mere presence of a subject and an object linked through an intermediary verb. The verbs, which with Greene are usually active and qualify movement, outnumber the nouns, and thus we are enabled to perceive the tense atmosphere visually. The absence of scenery keeps the reader's attention focussed on the subject matter which is masterly rendered in concrete, dynamic words.

In agreement with some specialists we may hold that the rejection of the nominal style is due to one of the following facts:

a) nouns are more static and less vivid than verbs;

b) its sentences are generally long and therefore more difficult to follow.

Greene himself seems to share the opinion that a subject, a predicate and an object would be sufficient for building up statements which qualify action.

The tint of colloquial English and the oral mark of Greene's prose are exquisitely matched to the various characters and situations and render his work a note of authenticity:

"You'll be wanting some money", Hale said. "Oh", she said, "I'm not worrying." "Some nice *feller* will lend me ten *bob* — when they come out . . ."

*"They your friends?"* Hale said.

"I met'em in the *pub*", she said (B.R. 16.)

Widespread oral formulas and linguistic clichés like the omission of the auxiliary verbs in questions *(They your friends?)* the presence of words like *bob, pub,* etc.; the word *feller* which is a dialectal term but has been almost unanimously adopted in spoken English, give Greene's writing an emphatic oral quality.

The elements of colloquial English are harmoniously combined with elements of slang (although English slang is carefully avoided) and

[6] Rulon Wells, *Nominal and Verbal Style,* in *Style in Language,* edited by Thomas A. Sebeok, Cambridge, Massachusetts, 1964, p. 214.

heterogenous phrases belonging to the language of the country in which the plot takes place.

As Aristotle used to say "The most blessed gift of the language is to be clear without falling into the ordinary. Truely clear is he who uses only common words; unfortunately it is just this language which is also ordinary ... while noble and remote from the common usage is the language adourned with foreign word by which I mean provincialism, metaphors ... whatever parts in common usage. However, if someone were determined to write something only with these elements, the result would be enigmatic or barbarous ... The conclusion is that the language must somehow be the outcome of the blending of all these elements. Some of them like provincialisms, metaphors ... will allow the avoidance of triteness and vulgarity; the usage of common words will give it clarity"[7].

The language used by Gr. Greene's characters is full of familiar phrases:

"You'll be coming *to split a bottle with us; all that stuff*". (O.M.H. 8); "Before I could reply *he was out of a whisper's range*" (C.A. 111); *"Getting fresh,* eh"? (B.R. 10); *"I've got guts* you know that, but *I was scared stiff*" (B.R. 25); *"I'd stake you a fiver she's straight"*. "Why — you told me yourself — *she's stuck on you*" (B.R. 205); *"A bloody bully,* the girl said; *I'd like to take a swipe at that lip of his; There's hours and hours ...*" (G.S. 22); *"You won't go and leave me flat now?*; Well what do you want to do, *the flickers*"? (G.S. 61); *"In his youth or in his cups*" (T.C. 23.) etc.

These examples, to which many others may be added, attest, the perfect match between the content of Greene's work and the idiomatic phrases that the novelist makes use of. His method is to pick up common idioms as they can be heard in spoken language and leave them unaltered. The insertion of suggestive proverbs is a distinctive mark of Greene's style:

"A man who has always learnt *to count the pennies and to risk the pounds*" (O.M.H. 11); "But Mr. Davis was *ready to clutch at any straw ...*" (G.S. 170); "*... a friend in need is a friend indeed*" (H.M. 32) etc.

"Bad" English is often placed in the mouths of characters, who, owing to their social condition, never had the chance of learning their grammar correctly:

*"He ain't got no appetite ...*"; "After all", Dallow said, *"she don't know much*" (B.R. 23 and 205); *"Catch me meaning?*" (G.S. 70); *"I'm educated, aren't I,* the phrase came mockingly into his mind" (G.S. 99) etc.

Greene proves himself a master at exploring situations in which characters of another nationality talk an English essentially intelligible to the reader, but quite incompatible with any grammatical coherence:

[7] Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, București, 1965, pp. 84—85.

"Four nights ago *Doctor Philipot he come here. He say tell nobody... I tell him he no stay here.* Then *the cook go away and the gardener go away.* They say they come back when *he go. He very sick man*" (T.C. 89).

Greene makes an equally colourful use of technical terms that he borrows from various fields of activity:

*atomic-pile, radio-activity, strontium 90* (O.M.H. 10); *H-bomb, the power of the sun, sea-evaporation, radio-operation* (O.M.H. 78—80); *squadron of armoured cars, a bren* (Q.A. 37, 108) etc.

Greene often takes such words out from the specific technical context in which they are circulated and by endowing them with a new expressive potential he enlarges their significance: "But in the very second that my *sneeze* broke, the Viets opened with *stens,* drawing a line of fire through the rice — *it swallowed my sneeze with its sharp drilling like a machine punching holes through steel*" (Q.A. 109).

The thin list of illustrations given above could be extended so as to include names of plants, garden flowers, geographical denominations, religious terms. In fact, Greene seems to have been acquainted with the specialised terminology of all major fields of social life, industry, economy, agriculture, army, warfare, politics, press, etc.:

"I was weeding *the dahlias,* the *Polar Beauties,* and the *Golden Leaders* and the *Requiems...*" (T.A. 26); "It was odd flying up from *Lagos,* following from the sky line... along the *Liberian coast* seeing the huddle of tiny shacks which called itself *Grand Bassa...*" (L.R.I); *Angina...* character of the pain. This is usually described as being gripping, ... The pain is situated in the middle of the chest and under *the sternum*" (H.M. 218) etc.

To create local atmosphere the novelist makes up for the absence of descriptive landscape by using foreign words borrowed from the language of the country in which the action takes place:

"Give him some *rakia,* before he goes." (S.T. 132); *"Buenos dias,* Wormold said; the custom of keeping a *duenna*" (O.M.H. 11 and 15); "and I had no idea of the *pompes funèbres*"; "I've never suffered from *mal de mer,* no sir" (T.C. 9 and 13).

Greene's attitude towards the various lexical elements that he uses is not passive. To convey his message, the writer chooses that material which suits his purpose best. "This faculty of the language is nothing but a particular aspect, rather one of the empathy, the ability to live others' lives to sense their happiness, to suffer with them..."[8].

Among other lexical categories the novelist uses elements of *slang.* Combined with imprecations and naturalistic phrases the elements of slang emerge at times in particularly colourful effects:

---

[8] Leon Leviţchi, *Îndrumar pentru traducători,* Univ. Bucureşti, 1974, p. 291.

*"Merde,* Vigot said, here's the American Economic Attaché" (Q.A. 29); "Who *the hell* asked you to save my life? *God damn you,* Pyle, leave me alone"; (Q.A. 108 and 109) "... he cursed her: wake up *you bitch*". (G.S. 100); "It'll be a bigger laughter ever if you get *jugged* for something you didn't do"; *"Phoney notes ..."* (G.S. 19 and 20); "Oh, *hell,* I've no *coppers*" (Q.A. 20); "What a *wag* you are!" (G.S. 28); "... so they didn't give him a *tanner*" (G.S. 60); "Come in and take a *swifter* (a very small drink, in American slang)" (T. C. 12).

At times the novelist uses naturalistic phrases in order to create ironic effects:

"Tucked away behind the anthology there was a paper-backed book called *The Physiology of Marriage.* Perhaps *he was studying sex, as he studied the East,* on paper." (Q.A. 28); *She had an immense store of masculine experience*". (B.R. 17); *"He fed his eves on her legs and hips;* so much *flesh,* he thought, *on sale in the Christmas window*" (G.S. 14); "... and he came back by the dreary wall of the Vietnamese Sureté *that seemed to smell of urine and injustice*" (Q.A. 25).

There is a qualitative difference between the stylistic valences of the two lexical categories: while slang is expressive in itself, the naturalistic elements must be placed in a metaphoric context in order to become vivid.

We shall turn our attention to the writer's mastery at using epithets, similes, metaphors as well as other stylistic devices that he may happen to use.

A glance at Greene's works would enable us to see that the narrative of his prose is harmoniously counterbalanced by fragments of dialogue rich in verbs. His technique varies from one passage to another and the observation of the "spontaneous movement of human thoughts and feelings"[9] is never rendered in a monotone.

The writer uses a rich style pre-eminently based on concrete imagery. In his desire to enrich the sphere of his literary language, he borrows terms from nearly every field of contemporary civilization.

The expert or the amateur reader cannot miss the recurrence of adjectives, (respectively epithets) in Greene's narative. The epithets do not play the part of mere ornaments; they are borrowed from the circumambient universe of the writen and of his heroes and can therefore aptly qualify their background:

"... the Oxford boys, with their broken noses and their *cauliflower ears,* the *dregs of pugilism*". (G.S. 36); „A couple of *expensive* women with bright *brass* hair and ermine coats and heads close together like parrots, exchanging *metallic* confidences". (B.R. 11.)

Epithets may sometimes gain with Greene metaphorical valences:

"She might have been any age from twenty to forty, *a parody of a woman,* dirty and depressed" (G.S. 31) "... over the long distance telephone a *ghost of a voice ...*" (S.T. 17).

[9] Ch. Bally, *Traité de stylistique,* Heidelberg, 1921, p. 312.

The characters' ideas and feelings seem natural because the epithets that they use are common, known by everybody. At times the effect of the epithets is rendered more intense by juxtaposition of apparently irrelevant qualifiers. Through vividness, energy and colour Greene's language comes close to spoken English. After having read any of his books we are left with the impression of a great creative freedom. In his determination to keep up the rhythmical flow of events the novelist avoids all insignificant details. The number of epithets that he can afford to use is quite limited. For instance, in the first fifty pages of *The Confidential Agent* we do not find more than forty epithets. The function of these epithets is to reveal specific features of the terms that they qualify.

"The ship moved at half speed through the *bitter* autumn evening"; "a middle-aged man with a *heavy moustache*..."; "You could never have told from their *smoky* good fellowship that... (7); „...she came to the door which would let her on to the *bitter* foggy platform" (14). "He had a snapshot of a *wire-haired terrier in his hand*" (21) etc.

A careful reading of Greene's novels will show the preponderance of the "situational" epithets, i. e., descriptive terms relevant to the situation or character in point.

Greene often brings to life his similes by endowing them with metaphorical valences. A new creative freedom is thus achieved, for the writer can operate with a large scale of terms instead of limiting himself to the narrow sphere in which straightforward comparisons can be manoeuvred.

But, even, if the writer selects his material from the immediacy of everyday life he manages to create excellent similes, rich in shades of meaning and affective potential:

"...in the evening the mosquitos, and in the day *the tsetse flies with wings raked back like tiny jet-fighters*" (B.O.C. 9); "...and the cold washed air did not prevent his thoughts going back to *damp paths steaming* in the heat under leaves *like hairy hands*" (I.B. 2); "with round smooth features and ashen hair he shone with publicity... *his face was like the plate-glass window of an expensive shop"; ...his fists hung down ready at his side like lumps of dried meat*... (C.A. 23); *"The singing woman had shut down — like a wireless set*..." (C.A. 26); *"...the river still lay under a layer of mist like steam on a vat"* (B.O.C. 13); "The men in overcoats stood around holding *violin-bows like rifles at the ready*..." (A.S.R. 87) or "When the mist cleared they could see one *bank lined with white nenuphars which from a hundred yards away resembled a regiment of swans*" (B.O.C. 14).

In the majority of cases Greene's similes are original in the analogies that they establish. The elements of spoken language and the wide range of the vocabulary from which the terms of the similes are selected make their investigation worthwhile:

"Do you know what you'll think about when you can't sleep in

your double bed? Not of women. You don't care enough about them, or you wouldn't even consider marrying Miss Keene. You will think how every day you are getting a little closer to *death. It will stand there as close as the bedroom wall.* And you'll become more and more afraid of *the wall* because nothing can prevent you coming nearer and nearer to *it* every night while you try to sleep" (T.A. 225).

Sometimes similes spring from combinations of abstract and concrete terms. The number of abstract notions is quite limited as compared to the great abundance of concrete elements, but they are usually raised in quality through association with metaphors or personifications:

"Angrily I tried to move away from him and take my own weight, but *the pain came roaring back like a train in a tunnel*" (Q.A. 111); "*. . . the old women . . . carrying Fate in the lines of their faces as others on their palm*" (Q.A. 114); "Hale felt as if *hatred* had been momentarily *loosened like handcuffs* to be fastened round another's wrists" (B.R. 6); "*His lip was like a badge of class*" (G.S. 14); "*These thoughts were colder and more uncomfortable than the hail*" (G.S. 67); "*He gave the effect of having withered inside the clothes like a kernel in a nut*" (G.S. 109); "...and the cause of his *happiness came back to him like the taste of brandy,* promising temporary relief from fear, loneliness, a lot of things" (P.G. 59); "*He felt his own unworthiness like a weight at the back of the tongue*" (P.G. 69).

Similes are obtained from various morphologic or syntactic categories: adjectives in the comparative degree, conjunctions like *as if, as though, like* etc. adverbial or negative phrases; complex sentences, adverbial or modal comparative clauses, as well as various lexical combinations like „he reminded(her) . . . of". Similes usually contain conjunctions or verbs such as *to be, to seem* or others required by the context.

The central element of the simile is either an adjective, or a verb. We find in Greene's writings two kinds of similes: explicit, in which the analogy is definite, allowing no subjective interpretation and implicit, in which the analogy is introduced by *to seem* or other similar terms open to subjective interpretation:

"*The eyes* he raised *were like the lenses of a powerful microscope* focused on an unmounted slide" (G.S. 59); "*It seemed* to him *that it would be like shooting a spider*" (G.S. 97); "*Fog lay over the city, like a night sky with no stars*" (G.S. 40); "*The fathers* in their white soutanes *gathered* on the verandah *like moths round a treakle-jar . . .*" (B.O.C. 100).

Broadly speaking, the function of the analogy is to compare two concrete terms without excluding the differences between them. Subjective interpretations on the reader's part become thus possible.

In his desire to express his thoughts and feelings vividly, the novelist compares terms which he selects from all major fields of contemporary social life. Similes are used whenever the writer wishes to give refined expression to states of mind or to feelings outside the

limited sphere of the plot. It must be noted, however, that in his effort to keep our interest alive the novelist avoids using cumbersome similes. For the sake of stylistic economy he occasionally drops the connectives and so the similes are turned into metaphors:

"... so that for a moment the window of the train became, a *kaleidoscope* in which the jumbled pieces of couloured glass were shaken" (S.T. 117).

Greene made his name from the first books that he published and the fact may have partly been due to the original metaphoric effects that his style displayed. As Aristotle used to say in his *Poetics*, "the art of using metaphors cannot be learned from others ... the creation of fine metaphors implies the ability of seeing the resemblance between things"[10].

Undoubtedly, the literary value of a writer may become relevant due to the vocabulary of his work, but the subsequent appreciation should pertinently analyse the semantic implications of the vocabulary as such, the extent to which the writer renders it artistically. To give the words new semantic values means to blend them in a new context, where the common meanings have by this acquired figurative potentialities.

We shall study Greene's metaphorical language in order to come to a better understanding of his style. But to speak about the metaphor as a common trope in Greene's prose writing would, however, mean to miss some basic points. The metaphor enriches his narrative texture; we find it everywhere in his prose:

*"The jungle, this flowering forest of twisted vegetation ..."* (T.B. 9); "... always evaded *the eye of the torch ...*" (T.B. 169); *"Like an antique he was very well authenticated.* D. thought without enmity: *a museum piece"* (C.A. 10); "... and very soon *the silence filled the footprints"* (Q.A. 66) ... and *the vultures* were bedded on the roofs, *under the tent of their rough black wings"* (P.G. 20); "... I was responsible for *that voice crying in the dark"* (Q.A. 110).

"It is interesting to know with regard to the mataphor, that the latent stock of a such semantic structure is not only deep; its depth develops progressively and it remains, as it were, boundless. The latent stock of the metaphor ..., is consequently not only diffuse and mobile; it is also unlimited"[11].

"It was as if the world had become quiet again, not that the drumming on the iron roofs was over." (H.M. 197); "The sirens wailing for a total blackout, wailing through the rain wich fell in intermnaible tears" (H.M. 127); "... He couldn't tell that this was one of those occasions, a man never forgets"; a small *cicatrice* had been made *on the memory,* a *wound* that would ache whenever certain things combined ..." (H.M.

---

[10] Aristotel, *Poetica*, Ed. Academiei, București, 1965, p. 86.

[11] Tudor Vianu, *Studii de stilistică*, Ed. didactică și pedagogică, București, 1967, p. 376.

13); "he was used to *fear. It had lived inside him* for twenty years." (G.S. 44); "His mind worked with mechanical accuracy like a *ready reckoner*. You only had to supply it with the figures and it gave you the answer" (G.S. 18).

Greene's metaphorical language bears the mark of a sensitive concreteness rendered in visual and auditory representations:

"The sunset lit up tall dripping walls, *alleys* with stagnant water *radiant for a moment with liquid light*"". (S.T. 16);"*He could feel the mechanism of his brain creaking, grinding, scraping, cogs failing to connect al with pain . . .*" (H.M. 88).

One may easily notice that the writer never makes use of stylistic devices only for the sake of adourning the text, metaphors are used economically, are usually based on visual imagery and are seldom made up of neologisms. The concrete quality may be noticed with almost any metaphor, whether it is centred round a noun, adjective or verb:

"There was *peace* when pain went — *a kind of Armistice Day of the nerves*" (Q.A. 112).

The abstract notions incorporated into the structure of the metaphor receive, in Graham Greene's prose writing, high poetic values. There are in fact four distinct categories of combinations: *abstract — concrete, concrete — concrete, concrete — abstract* and *abstract — abstract:*

". . . the cause of his *hapiness* came back to him like the taste of *brandy,* promising temporary relief from fear, loneliness, a lot of things" (P.G. 59); "he tried twisting its *ears* but they had no more sensitivity than *door handles*" (P.G. 98); "*The knowledge of the world* lay in her like *the dark explicable spot* in an X-ray photograph"; ". . . *salvation* could strike like *lightening* at the *evil heart* . . ." (P.G. 169) etc.

The other formal categories of the metaphor (the synecdoche and the metonymy) as well as the epithet and the simile, may be attached to these four possible combinations.

The simple metaphors consist of a single word, or a combination of words, bearing a single metaphorical meaning. Here and there we find in Greene's books "expanded metaphors", which quite often originate in a simile".

"The wind dropped for ten seconds, and the smoke which had swept backwards and forwards across the quay and the metal acres in the quick gusts stayed for that time in the middle air. *Like grey nomad tents the smoke seemed* to Myatt as he picked his way through the mud. He forgot that his suède shoes were ruined, that the customs officer had been impertinent over two pairs of silk pyjamas. From the man's rudeness and his contempt, . . . *he crept into the shade of those great tents*. Here for a moment he was at home and required no longer the knowledge of his furcoat, of his suit from Savile Row, his money or his position in the firm to hearten him. But as he reached the train the wind rose, *the tents of steam,* were struck and he was again in the centre of a hostile word". (S.T. 12.)

The titles of Greene's novels are usually metaphorical and to illustrate this fact we need only mention a few of them: *The Man Within, Stambul Train, It's a Battlefield, England Made Me, A Gun for Sale, Brighton Rock, The Ministry of Fear, The Heart of the Matter, A Burnt Out Case, The Comedians,* etc.

According to the frequency of the tropes mentioned so far, we appreciate that the simile is the most frequent; it is followed by the metaphor and the epithet.

The synecdoche and the metonymy have a lesser frequiency but, when used they pleasantly colour Greene's prose writing.

The qualities of Greene's prose writing rest mainly on the common elements of the language. But a specific quality of his writing is the effort toward an intensive organisation and expressive intensification of the words into images. His imagination is extensive and it works upon the immediate reality, thus the reality is seen and felt poetically.

What essentially arrests the reader's atention in Greene's work is the lexical "richesse", the poetic combinations which are often built upon contrasting terms, in his own characteristic wording.

The ordering of the words, so that the formal expression should coincide with the mood of the heroes, within a musical structure of the literary work, contributes to the harmony of Greene's language. Some parts visually suggest scenes in movement, as a cinema screen would offer, because his phrase is alert, active, moving from the subject, through the verb, to the object, as Greene himself likes to confess.

Greene employs a technique which emphasizes the kinematic feature of his writing. Not only the hero does appear by means of images in full movement, but also the atmosphere as such, and the narrator himself has a dynamic perspective. The details of the background are carefully selected and they are invested with dramatic functions. The plot is generally accompanied by mystery and suspense — ingredients of his literature — which bring their tribute to setting up aesthetic values.

The use of the figures of speech is complex and it contributes to both achieving the proper atmosphere and rendering the profile of the heroes, or the nature of the action, in general.

The same kind of effect may be discerned in the microcosm in Greene's use of the language, of the figures of speech as the synecdoche, the oxymoron, the metaphor and the simile, as well as others, so that the abstract and the concrete appear face to face; they are often emphasized by the alliteration.

As Richard Hoggart has remarked, Greene sometimes reverses the relationship between the abstract and the concrete. So the minister in *The Power and the Glory "drank the brandy down like damnation"*[12].

---

[12] After David Lodge, *Graham Greene*, Columbia University Press, New York, 1966, p. 23.

Greene gains other stylistic effects by repeating a word in the phrase in order to stress the intensive persistency of a thought or to throw into relief an effective nuance, an oppressive atmosphere...

The artist personality of Greene has harmoniously blended the influences of his great masters who have taught him the essentials of the artistic expression.

His prose writing deposits an extremely rich vocabulary, both quantitatively and qualitatively, ranging from the commonest to the rarest, from the familiar to the archaic, slangs, neologisms, or special terms, subsequently his vocabulary is colourful not only on the level of the simplest lexical unit, that is *the word*, but also an the level of the syntagm, phrase and expression. This vocabulary is complemented with a generous semantic potentiality. The affective expression is manifest, on all the levels, in the lexical elements employed figuratively, in contrasting word-combinations, in the epithet and simile as well as in the metaphor.

A linguistic analysis of his work shows that the main source of his expression is the spoken language. Greene is a master of the language, a keen observer of the contemporary realities; he addresses his readers in a simple and natural language which preserves the spontaneous constructions of spoken English.

Descriptions are very often replaced by the narration due to the rapid development and the tension of the action. The portrait cannot impede the fast rhythm of the narration, therefore it is sketched fragmentarily.

There is in Greene's prose writing an equilibrium between the dialogue and the narration, and the passing of one into the other is imperceptible.

## LIMBĂ ŞI STIL ÎN ROMANELE LUI GRAHAM GREENE

(R e z u m a t)

Lucrarea abordează opera lui Graham Greene din punct de vedere stilistic. După ce se conturează concepţia romancierului despre limbă şi stil şi se amintesc influenţele lui J. Conrad, R. L. Stevenson şi H. James în formarea autorului, se trece la analiza propriu zisă a limbii şi stilului în romanele scriitorului englez.

Se arată că stilul lui Graham Greene se caracterizează prin dinamism. Observator al realităţilor contemporane, Greene îşi transpune ideile şi gîndurile în imagini ce au un hotărît caracter concret. Lexicul este extrem de bogat şi provine dintr-o mare varietate de domenii de activitate, dintre cele mai importante. Se face şi o analiză a structurii comparaţiilor şi metaforelor, îndeosebi a asociaţiei concret-abstracte, abstract-concret din cadrul lor. Se subliniază elementul „slang", argoul, proverbele, idiomurile — toate provenind din limba curentă contemporană.

# ECHIVALENŢE FUNCŢIONALE ÎN LIMBILE ROMÂNĂ ŞI GERMANĂ

**GEORGETA BRAŞOVEANU-VANCEA**

Scopul lucrării de faţă este în primul rînd unul practic — de a stabili asemănările sau identitatea dintre fenomenele lingvistice ale celor două limbi, sub aspectul structurii lor de adîncime, al semnificatului, al conţinutului comunicat — pentru uşurarea asimilării limbii germane ca limbă străină de către români; un alt scop teoretic este acela de a sesiza deosebirile de structură dintre cele două limbi la nivelul semnificantului, al structurii de suprafaţă, pentru a facilita înţelegerea şi analiza gramaticală a unor fapte de limbă. Ambele scopuri converg şi tind să ajute la apropierea ştiinţifică, din punct de vedere lingvistic, de limba vorbită — germana, respectiv româna.

*Elementul predicativ suplimentar şi corespondentele sale în limba germană.* Prin denumirea de corespondente vizăm denumirile date funcţiilor sintactice care la nivelul „structurii de adîncime" sînt identice (total sau parţial) cu elementul predicativ suplimentar.

Pornim cercetarea noastră de la elementul predicativ suplimentar din două motive:

1. Este o parte de propoziţie relativ recent denumită, deşi trăsătura sa specifică din punct de vedere semantic a fost sesizată încă de H. Tiktin[1]. Denumirea şi delimitarea sa au suscitat un viu interes din partea lingviştilor, adoptîndu-se diverse nume în funcţie de trăsăturile considerate specifice de către fiecare autor în parte.

2. Este o funcţie complexă avînd implicaţii în alte părţi de propoziţie, care, pînă la delimitarea şi denumirea sa, au cumulat şi această funcţie. Acest lucru explică asemănarea, uneori chiar identificarea sa cu o serie de alte părţi de propoziţie din limba germană.

A) Luînd cîteva exemple dintre cele mai des întîlnite printre elementele predicative suplimentare, observăm că le corespunde în limba germană *atributul predicativ:*

| | |
|---|---|
| Mircea s-a întors *bolnav* la Bucureşti. | Mircea kehrte *krank* nach Bukarest zurück. |
| Fetiţa aleargă *voioasă* spre casă. | Das Mädchen eilt *froh* nach Hause. |
| L-am trimis *ca delegat.* | Ich schickte ihn *als Delegierten.* |
| Ea îşi vopseşte părul *deschis.* | Sie färbt das Haar *hell.* |

Este evident că în ambele limbi unităţile sintactice în discuţie se raportează la nume în mod predicativ[2]; desemnează ceea ce se atribuie numelui prin acţiunea verbală a predicatului. Printr-o transformare nominală putem scoate în evidenţă că ele se referă în primul rînd la nume şi nu la acţiunea sau starea exprimată de verb (fetiţa voioasă,

---

[1] *Gramatica română*, ed. a III-a, Bucureşti, 1945, p. 195.

[2] Dragomirescu, Gh. N., *Atributul predicativ*, în L.L. VI, 1962, p. 99.

Mircea bolnav, părul deschis)[3]. Acest lucru este necesar mai ales pentru limba germană, unde, la prima vedere s-ar părea că avem de-a face cu adverbe (adjectivele nefiind acordate cu numele); dar, deși în structura de suprafață apar în poziția unor adverbe (Sie färbt das Haar *hell* — Sie färbt das Haar *schnell),* ele se află într-un raport sintactic diferit de acestea[4]. Ele sînt adjective și sînt atribute predicative pe lîngă numele determinat. Gramatica Duden le numește „Artangaben" sau „Umstandsangaben" și precizează că se raportează la subiect[5]. Apropierea acestor adjective de adverbele propriu-zise a fost sesizată și în limba română de G. Dragomirescu[6], care arată că este vorba de adjective cu funcție adverbială și le denumește atribute predicative. Faptul că în gramatica germană ele poartă acest nume, ar fi un argument în favoarea autorului (deși acesta nu l-a folosit).

B) În unele cazuri adjectivul — element predicativ suplimentar în limba română — se traduce în limba germană printr-un adverb cu rol de complement circumstanțial de mod *(Modalbestimmung):*

| | |
|---|---|
| Se întoarse *grăbită* acasă. | Sie kehrte *eilig* nach Hause. |
| Apa curge *liniștită.* | Das Wasser fliesst *ruhig.* |

Aceeași funcție îi corespunde în limba germană cînd elementul predicativ suplimentar e exprimat printr-un substantiv cu prepoziție:

| | |
|---|---|
| Și eu stăteam culcat *cu ochii pe jumătate închiși.* | Auch ich lag *mit halb geschlossenen Augen.* |
| Ascultam *cu ochii înlăcrămați.* | Ich hörte zu *mit tränenfeuchten Augen.* |

Tot aici credem că se încadrează și echivalența dintre elementul predicativ suplimentar exprimat prin substantiv cu prepoziție și *acuzativul absolut* din limba germană, care a fost remarcată încă de Tiktin[7], bineînțeles în alți termeni:

| | |
|---|---|
| Ea se ruga cu *mîinile întinse spre cer.* | Sie betete, *die Hände zum Himmel erhoben.* |
| *Cu paltonul pe umeri,* ea intră în cameră. | *Den Mantel umgeworfen,* trat sie ins Zimmer. |

Echivalența, în unele cazuri, dintre elementul predicativ suplimentar și Modalbestimmung din limba germană, este explicabilă și prin apropierea care există în limba română între elementul predicativ suplimentar și complementul circumstanțial de mod, motiv pentru care această func-

---

3 *Ibidem.*
4 vezi și **Helbig, G.**, *Zum Problem der Wortarten in einer deutschen Grammatik für Auslender*, in DaF 1/1968.
5 *Der grosse Duden in neun Bänden,* Mannheim, 1966, Bd. 4, Grammatik, p. 531.
6 **Dragomirescu, Gh., N.**, *op. cit.*.
7 **Tiktin, H.**, *Gramatica română,* ed. a III-a, București, 1945, p. 195.

ție a și fost atribuită complementului circumstanțial de mod, pînă la determinarea sa actuală.

C) În decursul cercetării noastre, traducînd diverse elemente predicative suplimentare în limba germană, am constatat corespondența dintre această parte de propoziție, cînd are aspect verbal și se referă la complementul direct, și construcția germană *acuzativul cu infinitivul:*

| | |
|---|---|
| Văd lumina *lucind.* | Ich sehe das Licht *leuchten* |
| O auzeam *cîntînd.* | Ich hörte *sie singen.* |

Bineînțeles, această sinonimie sintactică apare doar în cazul verbelor care permit construcția „acuzativ cu infinitiv“ din limba germană (Verben des Wahrnehmens).

D) Am lăsat intenționat la urmă confruntarea dintre elementul predicativ suplimentar și *„prädikative Ergänzung“*, deoarece asupra acestei chestiuni vom insista mai mult. Menționăm că folosim termenul german în accepțiunea dată de W. Jung[8]; vechea denumire de Prädikatsnomen (nume predicativ) este socotită improprie, deoarece nu mai este considerat o parte componentă a predicatului, ci o parte de propoziție de sine stătătoare, regizată de anumite verbe și care se concretizează în Prädikatsnominativ, Prädikatsakkusativ, respectiv Prädikatsadjectiv. Pentru denumirea acestei funcții sintactice se folosesc și termenii de Subjekts-Objektsprädikativ (H. Jürgen Grimm, J. Erben), iar H. Glinz i-a introdus pe cei de Gleichsetzungsnominativ-akkusativ.

Pornim de la paralelismul aproape total dintre elementul predicativ suplimentar și numele predicativ, constatat de lingviștii români, motiv pentru care elementul predicativ suplimentar a fost numit „nume predicativ circumstanțial“ (Maria Rădulescu[9]) sau nume predicativ de gradul III (Drașoveanu[10]) și, prin analogie, ne vom referi la „prädikative Ergänzung“ din limba germană; vom analiza relația existentă între cele două categorii sintactice pe baza cîtorva exemple de elemente predicative suplimentare în limba română, respectiv prädikative Ergänzung în limba germană:

| | |
|---|---|
| Se întoarse *vesel,* așa cum îl știam. | Er war *munter* geblieben, so wie ich ihn kannte. |
| Apoi tînărul mă privi *gînditor.* | Dann wurde der Junge *nachdenklich.* |
| Vine *învățător* în sat. | Er war *Lehrer* im Dorf. |
| L-am ales *ca șef.* | Wir nannten ihn *Chef.* |

Am ales aceleași exemple, înlocuind doar verbele pentru ca paralelismul să fie evident:

---

8 Jung, Walter, *Grammatik der deutschen Sprache*, 1968, Leipzig, p. 40.
9 Rădulescu, Maria, *Numele predicativ circumstanțial*, în S.G. II, 1957.
10 Drașoveanu, D. D., *Despre elementul predicativ suplimentar*, în C.L., XII, 1967, nr. 2, p. 235—242.

— Ambele elemente sintactice au o situaţie specială, prin dubla subordonare faţă de cei doi termeni regenţi: nominal şi verbal.
— Ambele se raportează la nume (îndeobşte la subiect sau la complementul direct) prin intermediul unui verb mijlocitor.
— Mijlocul de realizare a raportului sintactic este acelaşi: acordul în prezenţa verbului[11].
— Pot fi exprimate prin aceleaşi părţi de vorbire.
— Topica lor e liberă.

Singura deosebire este cea sesizabilă din denumirea celor două funcţii sintactice: pe de o parte un element predicativ suplimentar — deci care poate lipsi, de cealaltă — o complinire, întregire predicativă necesară şi obligatorie. Această deosebire rezidă în natura verbelor: pe de o parte verbe predicative, autonome, de cealaltă — verbe semicopulative care au nevoie de o întregire lexicală pentru a forma predicatul: sînt verbele caracteristice care în limba germană regizează „prädikative Ergänzung" (sein, werden, bleiben, scheinen).

Deoarece diferenţa specifică dintre cele două funcţii sintactice constă în natura verbului predicat, vom căuta să stabilim dacă această deosebire se adevereşte ca notă sintactică distinctivă sau nu:

1. Natura morfo-sintactică a verbelor (copulative, respectiv semicopulative — predicative) se bazează pe autonomia lor lexicală, deci este o diferenţă de ordin semantic.
2. Stabilirea unui hotar precis între verbele copulative, semicopulative şi predicative este imposibilă întrucît verbele cu sens lexical mai slab din limba română se plasează la limita dintre verbele care pot fi construite cu element predicativ suplimentar şi verbele copulative cu nume predicativ: a rămîne, a sta, a părea, a se arăta[12].
3. În limba germană sfera verbelor ce pot fi însoţite de prädikative Ergänzung este mai largă. Verbe cu sens lexical autonom (arbeiten, finden, machen, sehen, sterben) sau mai puţin autonom (sich benehmen, sich fühlen, sich verhalten, sich erweisen, sich zeigen, heissen = a se numi) coincid cu cele care în limba română sînt însoţite de element predicativ suplimentar. Putem spune că în afara verbelor sein, werden, bleiben, heissen = a însemna, toate celelalte verbe care în limba germană regizează prädikative Ergänzung, în limba română apar cu element predicativ suplimentar:

| | |
|---|---|
| Pe fetiţă o cheamă *Ileana.* | Das Mädchen heisst *Ileana.* |
| El lucrează *ca angajat.* | Er arbeitet als *Angestellter.* |
| El a murit *foarte tînăr.* | Er starb *sehr jung.* |
| Am găsit-o *prea palidă.* | Ich fand sie *zu blass.* |
| Îl numeam *Max.* | Wir nannten ihn *Max.* |
| S-a dovedit *muzician priceput.* | Er erwies sich *als ein begabter Musiker.* |

---
[11] *Ibidem.*
[12] vezi *Gramatica limbii române,* vol. III, Ed. Academiei R.S.R., Bucureşti, 1966, p. 210.

Prin folosirea în exemplele de mai sus a acelorași verbe predicat, diferența specifică dintre cele două funcții sintactice a fost înlăturată. Desprindem deci următoarele trăsături relevante comune pentru elementul predicativ suplimentar și prädikate Ergänzung:

1. Apar pe lîngă aceleași verbe.
2. Din punct de vedere sintactic ambele se caracterizează printr-o dublă subordonare: prin intermediul verbului predicat se raportează la nume (în general subiect sau complement direct), cu care se acordă.
3. Au un caracter predicativ ce poate fi dovedit prin transformarea într-o coordonată copulativă. Dependența de verb se manifestă și prin legătura în timp cu acesta. Elementul predicativ suplimentar și prädikative Ergänzung exprimă o caracteristică sau o acțiune simultană cu acțiunea verbului însoțit (permanentă sau temporară).
4. Un alt element formal caracteristic pentru ambele părți de propoziție este folosirea acelorași prepoziții: ca, de, drept, respectiv, als, zu, für.
5. Amîndouă se apropie de complementul circumstanțial de mod și sînt confundate uneori cu acesta.
6. O caracteristică formală comună este nearticularea.

În concluzie, la nivelul unor verbe care în limba germană pot primi prädikative Ergänzung, nefiind verbe copulative, stabilim echivalența funcțională dintre cele două funcții.


## FUNKTIONALE ÄQUIVALENZEN ZWISCHEN DEM RUMÄNISCHEN UND DEUTSCHEN

(Zusammenfassung)

Die vorliengende Arbeit ist dazu bestimmt, einen Hinweis für die syntaktische Analyse im Deutschen und Rumänischen zu geben, und das Erlernen der deutschen Sprache von den rumänischen Studenten zu erleichtern.

Sie behandelt ein in beiden Sprachen sehr umstrittenes Problem: die prädikative Ergänzung (auch Subjekts-Objektsprädikativ oder Gleichsetzungsnominativ-akkusativ genannt) bzw. das rumänische „element predicativ suplimentar"; durch eine kontrastive Studie (aus syntaktischem Standpunkt) anhand häufig auftretender Beispiele gelangt sie zur Schlussfolgerung, dass die beiden syntaktischen Einheiten in bestimmten Kontexten — funktional äquivalent sind.

G e o r g e t a A n t o n e s c u, **Aron Densușianu,** Ed. Dacia, Cluj, 1974.

Aron Densușianu se bucură, în aprecierile cvasiunanime ale istoriei literare românești, de o faimă negativă; criticul transilvănean pare condamnat să ispășească perpetuu lipsa de înțelegere pe care a dovedit-o în receptarea poeziei lui Eminescu și polemicile sale cu Maiorescu, din care a ieșit înfrînt și ridiculizat. Și totuși, fără a fi o personalitate de prim rang, Aron Densușianu, scriitor, folclorist, critic și istoric literar, profesor și om de cultură cu veleități de șef de școală, a fost una dintre figurile interesante — și reprezentative — ale culturii transilvănene de la sfîrșitul secolului trecut. Monografia Georgetei Antonescu, lucrare care valorifică întreaga operă (publicată și manuscrisă) a lui Aron Densușianu dintr-o perspectivă istorică echilibrată și dintr-o riguroasă perspectivă critică, are în primul rînd meritul de a stabili locul real pe care Aron Densușianu îl ocupă în evoluția criticii și a istoriei literare românești. Prin această restituire, și dincolo de ea, lucrarea Georgetei Antonescu reface, cu minuție și inteligență, atmosfera culturală transilvăneană din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, descifrează tendințele ei dominante, pe care le raportează și le integrează evoluției generale a culturii românești.

Conștientă că nu tratează un scriitor de primă importanță, autoarea are convingerea, îndreptățită, că studiul personalităților reprezentative este indispensabil în definirea fizionomiei unei culturi: „viața și activitatea lui Densușianu [. . .] rămîne grăitoare și ilustrativă pentru mentalitatea unui cărturar ardelean mai întîi, dar și pentru fizionomia vieții intelectuale românești de la sfîrșitul veacului trecut. Într-un fel ea e chiar mai reprezentativă decît cea a unei personalități de primă mărime, fiindcă participă în mai mare măsură la trăsăturile *fundalului* cultural fără de care existența marilor personalități ar fi de neconceput“ (p. 39).

Demersul critic este, în primul rînd, unul *explicativ*. Refăcut cu exactitate, sistemul de gîndire al lui Aron Densușianu este explicat în funcție de parametri istorici, politici și, nu în ultimul rînd, psihologici. Cele mai severe judecăți critice sînt formulate cu privire la opera literară a lui Densușianu; severe, dar întemeiate, căci scriitorul ardelean, care are meritul unei temeinice culturi clasice, nu îl are și pe cel al talentului și opera sa literară exasperează cititorul — și exegetul — prin mediocritate. Demonstrația ar fi fost mai convingătoare, credem, dacă autoarea monografiei ar fi apelat la extrase din lucrările beletristice ale lui Aron Densușianu, cu atît mai mult cu cît acestea (parte, manuscrise) sînt greu accesibile cititorului.

Absolut remarcabil ni se pare capitolul (de altfel, cel mai masiv) dedicat activității de critic, istoric literar și folclorist a lui Aron Densușianu. Georgeta Antonescu repune în circulație, prin interpretări pertinente, lucrările de istoric și critică literară prin care Aron Densușianu participă la constituirea și consolidarea conștiinței critice românești (v. lucrările asupra Școlii ardelene, asupra lui A. Mureșanu etc.). Analiza urmărește multiplele puncte de incidență ale operei lui Aron Densușianu cu cea a lui Titu Maiorescu și desprinde tendințele comune care le animă, explicînd totodată divergențele (mai superficiale decît similitudinile) care transformă două spirite istoricește înrudite în adversari ireconciliabili. Extrem de valoroasă, cu implicații care privesc întreaga devenire a culturii românești, ni se pare concluzia studiului, conform căreia opera lui Aron Densușianu este un termen de legătură între ideologia pașoptistă și cea sămănătoristă. Densușianu și, prin el, cultura transilvăneană a celei de a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cu amestecul ei de tradiționalism și temperat spirit novator, nu mai apar astfel ca fenomene periferice sau aberante, ci sînt integrate devenirii interioare necesare a spiritualității românești.

Dincolo de valoarea reconstituirii istorice și a interpretărilor critice, monografia Georgetei Antonescu ni se pare însă interesantă și dintr-o altă perspectivă. Preocupată să explice și să motiveze eșecul acțiunii culturale a lui Aron Densușianu, lipsa de ecou a ideilor acestui

şef de şcoală fără discipoli, cartea Georgetei Antonescu realizează de fapt un excelent portret. Riguros exactă istoriceşte, monografia *Aron Densuşianu* este şi un foarte interesant „roman" al ratării, al cărui personaj e „moralmente, un întîrziat". Destinul lui Aron Densuşianu este prefigurat în caracterizarea „psihologiei" familiei sale: „Într-un fel sau altul toţi patru (fraţii) suferă de păcatul orgoliului: cu umilitate în cazul canonicului Beniamin, într-o manieră aproape agresivă şi grefat pe o continuă nemulţumire de toţi şi de toate în cazul lui George, combinat cu o oarecare acreală şi cu multe suspiciuni şi susceptibilităţi la Aron, ducîndu-l pe Nicolae, către sfîrşitul vieţii, la o însingurare şi retractilitate cu manifestări aproape patologice" (p. 11).

Biografia lui Aron Densuşianu este istoria unei însingurări, a unei dramatice rupturi, vizibilă încă în perioada primă a activităţii scriitorului, accentuată după mutarea sa în România. Treptat, conflictul între datele psihologiei individuale şi contextul istoric, ostil acestui supravieţuitor moral al unei alte generaţii, se accentuează dramatic, accentuînd totodată definitiva înstrăinare a personajului de timpul său: „Densuşianu se întăreşte tot mai mult în convingerea că e un neînţeles, pe care singură posteritatea îl va aprecia la justa lui valoare. Iar postura de martir în fiinţă şi statuie în devenire nu era nici ea de natură să-i concilieze simpatiile şi să-i creeze prietenii" (p. 39). De aceea, aforismele pe care Densuşianu le reuneşte, spre sfîrşitul vieţii, sub titlul *Păreri şi vederi*, consemnează, prin ancorarea într-o formulă clasică, nu împlinirea, ci eşecul unei existenţe şi încheie un destin eroic ratat, a cărui traiectorie este pasionant reconstituită în monografia Georgetei Antonescu.

IOANA EM. PETRESCU

Maria Protase, **Petru Maior: un ctitor de conştiinţe**, Ed. Minerva, Bucureşti, 1973.

Maria Protase întreprinde cercetarea vieţii şi operei lui Petru Maior cu convingerea că „un studiu monografic este chemat să înlăture erorile, să completeze documentaţia şi să valorifice tot ceea ce înseamnă aport meritoriu", dar, în acelaşi timp, „el trebuie să abordeze obiectul în perspectiva unei triple evaluări: în epoca, în procesul de devenire a literaturii şi sub unghi strict contemporan, accentul căzînd, evident, pe prima cerinţă" (p. 18).

Exemplară sub aspect documentar, monografia *Petru Maior* nu se rezumă la a valorifica bibliografia românească şi străină referitoare la scriitorul studiat şi la epoca sa (cu repunerea în circulaţie a unor documente sau interpretări mai puţin cunoscute), ci aduce şi numeroase contribuţii inedite, menite, aşa cum autoarea îşi propune, „să înlăture erorile şi să completeze documentaţia". Meritul principal al lucrării constă însă, credem, în interpretările pe care M. Protase le propune pentru cîteva dintre operele capitale ale lui Maior (*Procanonul, Istoria besericei* etc.), interpretări originale şi convingătoare, asupra cărora vom reveni.

Capitolul introductiv recapitulează contribuţiile istoriei literare româneşti în studiul operei şi activităţii lui Maior, schiţînd stadiul actual al documentaţiei şi insistînd în special asupra metodei fiecăruia dintre exegeţii scriitorului ardelean. Acest capitol de „critica criticii" este menit să ofere premisele unei selecţii şi sinteze metodologice, necesară, consideră M. Protase, întrucît „o operă ca aceea a lui Maior /.../ respinge, sub acuza clişeului, orice exegeză realizabilă prin aplicarea strictă a unei metode consacrate, oricare ar fi ea" (p. 18).

Studiul biografiei lui Maior se întemeiază în primul rînd pe valorificarea tuturor documentelor păstrate. Deosebit de valoroasă, cu contribuţii inedite în contextul istoriei literare româneşti, este reconstituirea climatului intelectual în care Maior se formează (Roma catolicismului şi Roma luminilor, Viena iosefinistă — punct de sinteză a galicanismului, a umanismului raţionalist şi a Aufklärung-ului); la fel de interesant, capitolul referitor la mediul budapestan şi la activitatea din cadrul Direcţiei revizoratului român al Tipografiei crăieşti, activitate care anticipează acţiunea „Daciei literare". Acolo unde documentele lipsesc, autoarea procedează prin ceea ce s-ar putea numi „reconstituiri biografice ipotetice". Procedeul, devenit

tradițional prin studiile monografice ale lui Bogdan-Duică, nu se justifică totuși, la nivel teoretic, în lucrarea Mariei Protase, prin tradițiile istoriei literare ardelene, ci prin premisele unei viziuni critice moderne, cu incidențe călinesciene. Ceea ce interesează în studiul lui Maior nu este eul biografic, ci eul creator; ca atare, opera este adesea utilizată ca punct ideal de referință în definirea universului spiritual al scriitorului și în reconstituirea ipotetică a devenirilor sale. Dacă personalitatea lui Maior îi apare Mariei Protase ca o sinteză între Orient și Occident, dacă „procesul formării intelectuale a viitorului cărturar va echivala cu un continuu efort de asimilare și sintetizare a reflexelor celor două zone ale conștiinței europene" (p. 20), expresia definitivă a acestei caracteristici este descifrată în *Procanon*, interpretat ca o sinteză originală între galicanism și ortodoxie.

Lectura operei lui Maior prilejuiește Mariei Protase excelente observații. Pe urma identificării de izvoare întreprinsă de I. Georgescu și A. Radu, autoarea analizează comparativ predicile lui Maior și *Il Quaresimale* al lui Paolo Segneri. Dincolo de această operație preliminarie a comparării de texte, predicile sînt interpretate dintr-o triplă perspectivă: ca elemente definitorii ale unui „cod moral", ca document psihologic (atestînd momente de „crepuscul sufletesc") și ca opere de oratorie, analizate prin raportare la „tiparele clasice ale genului".

Tabloul activității desfășurate de Maior ca traducător al unor texte de știință popularizată este completat prin atribuirea unor traduceri nesemnate, apărute în perioada activității budapestane a scriitorului român. Nu întru totul convingătoare ni se pare afirmația că traducerile respective „denotă o participare sufletească vie" (p. 161). În fața unor traduceri științifice, exacte pînă la impersonalitate, ni se pare că această afirmație critică este adecvată mai degrabă *intențiilor* de traducător ale lui Maior, decît textului comentat. Chiar dacă discutabilă, această interpretare mărturisește însă intenția autoarei de a descoperi cheia unei lecturi unitare a întregii opere a lui Maior, intenție realizată pe deplin în studierea operelor originale ale scriitorului ardelean. Ordonat în jurul unor „idei-forță", „întregul sistem de raporturi din ansamblul problematicii" din *Procanon, Istoria pentru începutul românilor în Dachia* și *Istoria besericei*... se dezvăluie, în lectura Mariei Protase, ca o „structură unitară, indecompozabilă" (p. 205). Parlamentarismul ecleziastic preconizat în *Procanon* este raportat la concepția lui Maior „relativă la forma optimă de organizare a vieții statale" (p. 94). Soluția întoarcerii la ortodoxie, prin care *Procanonul* răspunde postulatului galican al întoarcerii la biserica primitivă (soluția care face din opera lui Maior o sinteză a spiritualității orientale și occidentale) corespunde uneia dintre *ideile-forță* din *Istoria besericei* (păstrarea nealterată a legii ortodoxe, — un scut puternic al ființei naționale" — p. 205). Cea de a doua „idee-forță" din *Istoria besericei* (vechimea creștinismului instituționalizat la români) își află corelatul în ideea originii strălucite a românilor, pe care o demonstrează *Istoria* politică. Legate printr-un sistem de relații subterane, operele lui Maior (inclusiv lucrările de lingvistică, cercetate din perspectivă locală și din perspectiva lingvisticii luministe europene) își dezvăluie, la o „lectură politică", unitatea fundamentală. Demonstrația, riguroasă, reconsideră numeroase pasaje din opera lui Maior; raporturile scriitorului cu contemporanii (cu Bob, în primul rînd) sînt scoase din sfera incidentelor biografice, iar judecățile rostite asupra episcopilor ardeleni și atitudinea — istoricește discutabilă — în problema extinderii unirii își găsesc motivarea superioară în sfera aceleiași idei-forță.

Plasînd opera lui Maior în „procesul de devenire a literaturii române", lucrarea Mariei Protase urmărește, pe de o parte, receptarea acestei opere de către generația următoare și, pe de altă parte, raporturile ei cu istoriografia umanistă și istoriografia romantică. Concluziile acestui studiu comparativ sînt extrem de interesante, atîta timp cît *Istoria* lui Maior e văzută ca o *prefigurare* a istoriografiei romantice, prin deplasarea interesului de la istoria universală la istoria națională și prin reconsiderarea evului mediu, care nu apare ca o epocă de barbarie, ci ca o etapă cu virtuți de exemplaritate pentru urmași. Aceste două argumente nu ni se par totuși suficiente

pentru a face din Maior un istoric romantic și pentru a vorbi, în cazul operei sale, de o romantică filosofie a istoriei. Căci Maior aplică în studiul istoriei naționale logica universală, rămînînd la metodele istoriografiei luministe. Istoria nu este pentru el un proces de evoluție organică, realizare de sine a „geniului nației", ci întoarcerea spre arhetipul care rămîne Roma civilizată. El nu se simte un profet inspirat, ci un luminător al neamului, pe care îl educă prin pilda rațională a strămoșilor civilizați și prin îndemnul spre perfecționare. Maior va deveni un „Moise al românilor" abia pentru generația următoare, adică abia în momentul în care, descoperind conceptul de „misie", istoriografia romantică românească ia naștere. Dincolo de aceste nuanțe, în fond secundare, interpretarea Mariei Protase, care desprinde istoriografia Școlii ardelene din contextul clasic al luminismului, este mai mult decît binevenită, și ea va contribui, desigur, la o reevaluare a activității istorice a generației lui Petru Maior.

În sfîrșit, cu totul remarcabile sînt comentariile asupra valorii literare a operei lui Maior. Reliefarea virtuților de orator, analiza stilului polemic și, mai ales, excelentele pagini închinate memorialistului și pamfletarului din *Istoria besericei* alcătuiesc capitole de rezistență din lucrarea Mariei Protase; o lucrare menită să se impună prin soliditatea informației și calitatea interpretărilor.

IOANA EM. PETRESCU

*

L u c i a   W a l d, **Sisteme de comunicare umană**, Editura științifică, București, 1973, 217 p.

Dedicată academicianului Iorgu Iordan, cartea Luciei Wald se înscrie, atît prin problemele abordate, cît și prin modul lor de tratare, în contextul preocupărilor actuale ale lingvisticii.

Procesele comunicării îi preocupă de mult timp pe oamenii de știință ai celor mai diferite domenii și aceasta pentru faptul că nu numai oamenii comunică între ei, ci și animalele, păsările, peștii, insectele. Mai mult, în ultimul timp se discută chiar despre un fel de comunicare între unele plante. Știința încă nu a reușit să descifreze toate formele de comunicare dintre ființe. Însă treptat ea pătrunde tot mai adînc în tainele comunicării a tot mai multe obiecte. Pînă nu demult comunicările animalelor și plantelor aparțineau doar de domeniul fabulelor.

Cele șase capitole ale lucrării tratează un număr însemnat de mijloace și forme de comunicare umană și animală. În *Introducere* (p. 7—18) se pun în discuție modurile de comunicare dintre oameni în contact direct, prin cuvinte și gesturi, și comunicările la distanță, prin scriere sau cu ajutorul altor mijloace. Dintre multiplele mijloace de comunicare, cel mai important este limbajul sonor (p. 12).

Capitolul 1, *Limbaj animal și limbaj uman* (p. 19—39), discută, pe de o parte, corelația dintre muncă, gîndire și limbaj, pe de altă parte, mijloacele de comunicare dintre oameni și animale. În acest sens autoarea conchide că în timp ce la om se disting *codul* și *mesajul*, la animale ele coincid (p. 35).

Ținînd seama că orice comunicare este „o transmitere de semnificații cu ajutorul semnelor" se pune problema discutării semnelor, a simbolurilor etc. Comunicarea umană distinge, în dezvoltarea sa, trei etape mai însemnate și trei tipuri de semne: mijloace prelingvistice (gesturi, țipete etc.), lingvistice și postlingvistice, „rezultat al treptatei ascensiuni a omenirii pe calea civilizației", care sînt create tot pe baza limbajului sonor (p. 20). În continuare, pentru a scoate în evidență trăsăturile caracteristice limbajului uman, se fac unele comparații cu mijloacele de comunicare la animale. Astfel, „la animale mijloacele de comunicare sau motorii sînt aproape exclusiv forme de expresie a unor stări emotive, afective, sînt mijloace de exprimare a unei stări psihice" (p. 29); „manifestările sonore ale animalelor au rolul unor semnale de gradul I, sînt un răspuns la excitanți condiționați" (p. 30); mijloacele de comunicare ale animalelor „sînt caracteristice unei specii și se transmit ereditar" (p. 31); „animalele comunică prin semnale sonore, globale și spontane (comparabile cu interjecțiile)"; „Expresiile lor sonore sînt semnale și nu semne, pentru că sînt monoplane și sînt legate de o anumită situație" (p. 33); „semnalele sonore sau gestuale ale animalelor", „nu pot fi ca-

racterizate drept arbitrare sau motivate în raport cu situaţia pe care o semnalizează" (p. 34) etc. Am reprodus aici doar unele caracteristici ale comunicării animalelor comentate de autoare pe cuprinsul mai multor pagini.

Capitolul 2, *Limbajul sonor articulat (Origine şi evoluţie)* (p. 40—83), după cum reiese şi din subtitlu, tratează originea vorbirii şi evoluţia limbajului sonor. Este cunoscut că una dintre cele mai dificile probleme ale ştiinţei despre om o constituie originea vorbirii. Tocmai din această cauză ea a şi căpătat cele mai diverse accepţiuni. În decursul istoriei au apărut teorii ca cea a revelaţiei; teoriile cu caracter psihologist ce explică apariţia vorbirii ca un proces natural; teoriile sociologice etc. expuse în mod critic de către autoarea acestei cărţi.

În continuare, pornind de la tezele lui Fr. Engels, se discută teoriile noi privitoare la originea vorbirii. (Unele probleme ale evoluţiei limbajului au fost tratate de autoare şi cu alte prilejuri). Evoluţia este discutată în cele mai diverse limbi de pe glob, ajungîndu-se la concluzia că „Progresul limbii este rezultatul perfecţionării vorbirii: aici au loc inovaţiile din care sînt selectate şi acceptate acelea care corespund nevoilor sociale de comunicare şi structurii limbii în etapa dată" (p. 80).

În capitolul 3, *Diversitatea şi unitatea limbajului sonor* (p. 84—121) se pleacă de la teza că „limbajul sonor are o serie de trăsături funcţionale şi structurale comune în spaţiu şi timp" (p. 84). Deşi limba este comună, vorbirea este caracterizată prin diferenţe biologice (vîrstă, sex), sociale (clasă, grup profesional, nivel de cultură), teritoriale etc. Vorbitorul, pentru a fi înţeles, caută să vorbească ca şi cei din jur, dar pe de altă parte are tendinţa de a se deosebi de ei. Tot aici se discută rolul jargonului, argoului, corelaţia dintre limba literară şi cea vorbită, precum şi problemele legate de limba internaţională.

Capitolul 4, *Alte mijloace de comunicare sonoră* (p. 122—127) se ocupă de comunicarea prin sunete, şuierat, tamtam etc.

Probleme importante sînt tratate în capitolul 5, *Limbajul gesturilor* (p. 128—165). Aici se discută apariţia gesturilor, tipurile lor (gesturi propriu-zise — mişcări ale capului, degetelor, braţelor etc. şi mimica — mişcări ale muşchilor feţei), condiţiile de utilizare a gesturilor, randamentul lor etc. Analizînd un număr însemnat de tipuri de gesturi, se ajunge la concluzia: „gesturile evidenţiază o dată mai mult că limbajul sonor e condiţia indispensabilă nu numai a comunicării gîndirii, ci şi a formării ei" (p. 165).

Ultimul capitol, *Sistemele de comunicare grafică* (p. 166—210), prezintă un număr însemnat de mijloace grafice utilizate în trecut, iar unele, într-o mai mică măsură, se utilizează şi în prezent în comunicare (răbojul, panglici colorate, scoici etc.). În continuare se trece la istoria scrierii şi la tipurile actuale ale acesteia.

Cartea profesoarei Lucia Wald, prin bogăţia materialelor faptice, prin subtilitatea şi competenţa interpretării se impune ca o contribuţie esenţială la elucidarea unora dintre cele mai controversate probleme ale lingvisticii actuale.

O. VINŢELER

I. P. Cluj — Municipiul Cluj-Napoca 330/1975

În cel de al XX-lea an de apariţie (1975) *Studia Universitatis Babeş–Bolyai* cuprinde fasciculele:

matematică
fizică
chimie
geologie – geografie
biologie
filozofie
ştiinţe economice
ştiinţe juridice
istorie
filologie

На XX году издания (1975) *Studia Universitatis Babeş–Bolyai* выходит следующими выпусками:

математика
физика
химия
геология – география
биология
философия
экономические науки
юридические науки
история
филология

Dans leur XX-e année de publication (1975) les *Studia Universitatis Babeş–Bolyai* comportent les fascicules suivantes:

mathématiques
physique
chimie
géologie – géographie
biologie
philosophie
sciences économiques
sciences juridiques
histoire
philologie